SOCIETÀ REALE DI NAPOLI

ATTI

DELLA REALE ACCADEMIA

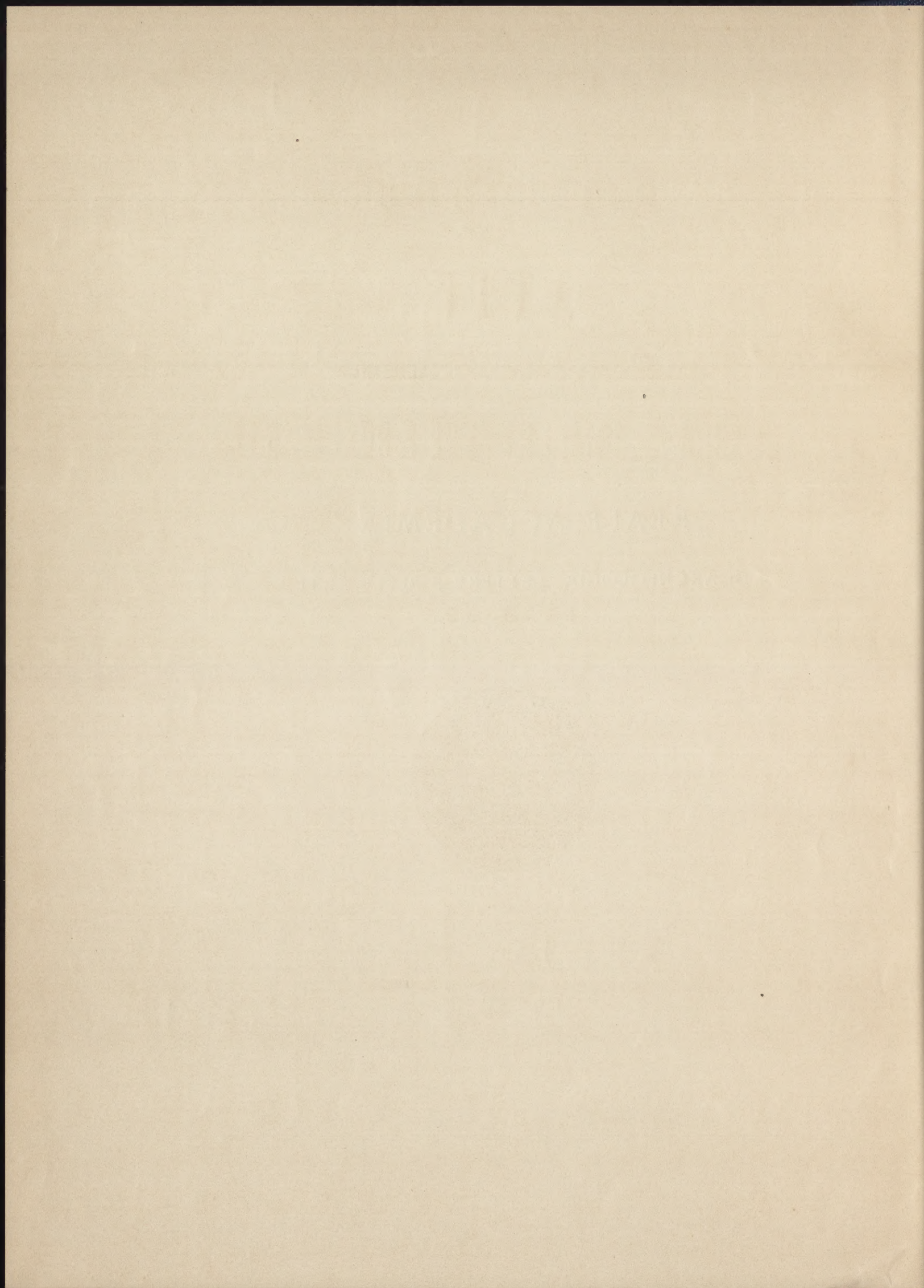
DI ARCHEOLOGIA, LETTERE E BELLE ARTI

VOLUME XX.

1898-99.

NAPOLI
STAB. TIPOGRAFICO NELLA R. UNIVERSITÀ
di A. Tessitore e Figlio
1899

REALE ACCADEMIA

DI ARCHEOLOGIA, LETTERE E BELLE ARTI

SOCIETÀ REALE DI NAPOLI

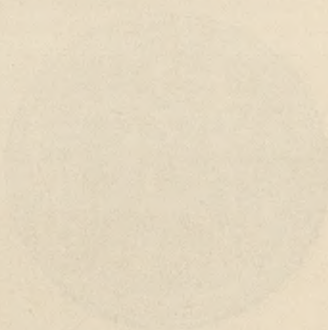
ATTI

DELLA REALE ACCADEMIA

DI ARCHEOLOGIA, LETTERE E BELLE ARTI

VOLUME XX.

1898-99.

NAPOLI
STAB. TIPOGRAFICO NELLA R. UNIVERSITÀ
di A. Tessitore e Figlio
1899

ACCADEMIA DI ARCHEOLOGIA, LETTERE E BELLE ARTI

Anno 1899.

UFFICIO DI PRESIDENZA

ZUMBINI BONAVENTURA, *presidente.*

CAPASSO BARTOLOMMEO, *vice-presidente.*

MICHELE KERBAKER, *segretario.*

ANTONIO SOGLIANO, *tesoriere.*

Sezione di Archeologia

SOCI ORDINARI RESIDENTI

1. **Bartolommeo Capasso** — 7 dicembre 1868.
   Chiatamone 7.
2. **Giulio De Petra** — 3 luglio 1877.
   Pallonetto S. Chiara 8.
3. **Carmelo Mancini** — 3 aprile 1883.
   Via Atri 35.
4. **Gennaro Aspreno Galante** — 8 aprile 1885.
   Via Tribunali 276.
5. **Antonio Sogliano** — 6 novembre 1888.
   Strada Avvocata a Piazza Dante 25.
6. **Emidio Martini** — 31 dicembre 1896.
   S. Giorgio a Cremano (Villa Pappalardo).
7. . . . .

SOCI ORDINARI NON RESIDENTI

8. **Domenico Comparetti** — 14 maggio 1889.
   Roma.
9. **Ersilia Caetani Lovatelli** — 11 dicembre 1894.
   Roma.
10. **Elia Lattes** — 11 dicembre 1894.
    Milano.

SOCI CORRISPONDENTI NAZIONALI

1. **Emilio Stevens** — 20 maggio 1890.
Napoli.
2. **Antonino Salinas** — 5 luglio 1890.
Palermo.
3. **Eduardo Brizio** — 10 febbraio 1891.
Bologna.
4. **Felice Barnabei** — 15 dicembre 1891.
Roma.
5. **Ettore de Ruggiero** — 20 dicembre 1892.
Roma.
6. **Ettore Pais** — 31 dicembre 1895.
Pisa.
7. **Paolo Orsi** — 31 dicembre 1895.
Siracusa.

SOCI STRANIERI

1. **Teodoro Mommsen** — 14 marzo 1869.
Berlino.
2. **Augusto Mau** — 21 maggio 1889.
Roma.
3. **Giorgio Perrot** — 17 gennaio 1899.
Parigi.

Sezione di Letteratura

SOCI ORDINARI RESIDENTI

11. **Vito Fornari** — 4 novembre 1879.
Via Giovanni Bausan 11.
12. **Alfonso Capecelatro** — 20 novembre 1883.
Oratorio dei Gerolomini.
13. **Michele Kerbaker** — 11 dicembre 1884.
Via Sammartino 2° palaz. Marone, Vomero.
14. **Bonaventura Zumbini** — 16 ottobre 1887.
Portici, Via Cassano 2.
15. **Giuseppe De Blasiis** — 13 novembre 1889.
Corso Vittorio Emanuele 455.
16. **Enrico Cocchia** — 18 maggio 1893.
Via Duomo 50.
17. . . . .

SOCI ORDINARI NON RESIDENTI

18. **Pasquale Villari** — 1 settembre 1887.
Firenze.

19. **Giosuè Carducci** — 10 dicembre 1889.
Bologna.

20. **Graziadio Ascoli** — 20 dicembre 1892.
Milano.

SOCI CORRISPONDENTI NAZIONALI

8. **Giuseppe Del Giudice** — 20 giugno 1870.
Napoli.

9. **Francesco Acri** — 19 aprile 1887.
Bologna.

10. **Giambattista Gandino** — 28 dicembre 1891.
Bologna.

11. **Girolamo Vitelli** — 20 dicembre 1892.
Firenze.

12. **Pio Rajna** — 20 dicembre 1892.
Firenze.

13. **Alessandro D' Ancona** — 31 dicembre 1895.
Pisa.

14. **Attilio Hortis** — 15 dicembre 1896.
Trieste.

SOCI STRANIERI

4. **Adolfo Tobler** — 20 dicembre 1892.
Berlino.

5. **Adolfo Holm** — 20 dicembre 1892.
Freiburg.

Sezione di Belle Arti

SOCI ORDINARI RESIDENTI

21. **Michele Ruggiero** — 6 luglio 1875.
Via S. Carlo alle Mortelle 26.

22. **Domenico Morelli** — 7 febbraio 1876.
Largo S. Carlo alle Mortelle 7.

23. **Nicola Breglia** — 7 maggio 1895.
Trinità degli Spagnoli 31.

24. **Alfonso Balzico** — 14 giugno 1898.
Hôtel Ginevra.

25. . . . .

26. . . . .

SOCI ORDINARI NON RESIDENTI

27. **Giuseppe Verdi** — 14 marzo 1869.
Genova.

28. **Giulio Monteverde** — 10 dicembre 1889.
Roma.

29. **Ettore Ferrari** — 15 dicembre 1896.
Roma.

30. **Paolo Vetri** — 17 gennaio 1899.
Cosenza.

SOCI CORRISPONDENTI NAZIONALI

15. **Eleuterio Pagliano** — 16 dicembre 1884.
Milano.

16. **Giuseppe Sacconi** — 10 dicembre 1889.
Roma.

17. **Francesco Jacovacci** — 20 dicembre 1891.
Roma.

18. **Giuseppe Martucci** — 20 dicembre 1892.
Bologna.

19. **Filippo Prosperi** — 20 dicembre 1892.
Roma.

20. . . . .

SOCI STRANIERI

6. **Leone Jèrome** — 6 ottobre 1879.
Parigi.

7. **Lorenzo Alma Tadema** — 19 aprile 1887.
Londra.

8. **Marco Antokolschi** — 20 dicembre 1893.
Parigi.

PARTE PRIMA

LA REGINA
DELLE EPIGRAFI OSCHE

SANATA DALLE SOFFERTE DETURPAZIONI E RESTITUITA ALLA SUA NORMALE INTELLIGENZA

MEMORIA LETTA ALL' ACCADEMIA

NELL' ADUNANZA DEL GIORNO 17 FEBBRAIO 1899

DAL SOCIO

CARMELO MANCINI

—

Pietrabbondante, piccolo e mal noto Comune di 3.ª classe della Provincia di Campobasso, cominciò a risplendere nel mondo degli Archeologi fin dall' anno 1840, allorchè l' Abate Don Raimondo Guarini Socio della R. Accademia Ercolanese venne in essa a menzionarlo con grande favore. In quel Paese, egli narrò, « *insignia adhuc perennant veteris oppidi amplissimi vestigia, cum moenium, Theatrique reliquiis, quas inter sparsim nummi cum litteratis* κειμηλίοις *et prodiere, et prodire in dies festinant* ». Ed in pruova, egli descrisse, ed interpretò a suo modo, una importante epigrafe Osca, ove è insigne il vocabolo BOVAIANOD, giammai comparso nelle numerose epigrafi di questa lingua che son pervenute alla nostra tarda posterità [1]. Tal notizia si sparse subito nella Germania; e l'Archeologo Tedesco Abeken corse sollecito sopra luogo a descrivere e prendere il calco della nuova lapide, che fu immediatamente pubblicata dal Lepsius [2].

Dopo quattro anni (1844), il Medico Ambrogio Caraba, R. Ispetto-

[1] Guarini, *Memorie della R. Accademia Ercolanese di Archeologia*, Vol. V, (1846) p. 294.

[2] Lepsius, *Inscript. Umbric. et Osk.*, tab. 27, pag. 84, num. 35.

re degli scavi di antichità nella nominata Provincia, recossi in Pietrabbondante, ed in una lettera diretta in Napoli al celebre F. M. Avellino, espose le osservazioni sui « *grandi ruderi di antiche costruzioni sparse per un perimetro di forse oltre tre miglia* » che rinvenne presso quel Paese, unitamente ad « *un recinto semicircolare di mura in rovina, formato di grossi pezzi poligoni regolati a scarpello, e sovrapposti senza cemento* ». Segnalò inoltre diversi fusti di colonne cilindriche sparsi qua e colà, notando come quasi l' intero Paese e la Chiesa principale erano fabbricati con pietre antiche contenenti residui di epigrafi e di bassorilievi; ed inviando copia di due frammenti d' iscrizioni Osche, unitamente ad un titolo sepolcrale Latino che potè rinvenire in quei luoghi, ove sospettò che un tempo fosse stata la celebre *Aquilonia* [1]).

Pubblicate queste notizie, incominciò tosto il pellegrinaggio straniero alla volta di quel Paese a far preda; e nel 1846 vi accorsero pure il Mommsen ed il Friedlaender. Il primo di costoro scrisse: *Pietrabbondante paese piccolo ed infelice sulla vetta di un' erta montagna presso Agnone, ma notevole assai per la quantità stragrande di anticaglie, che alla giornata si ritrovano, e per li bei ruderi di un teatro.... Certo è che in nessun luogo, eccettuata Pompei, son venute fuori tante iscrizioni Osche quante abbiamo da Pietrabbondante.... Chi sa se ivi non fosse il Bovianum vetus di cui parla Plinio? Io per me sono molto portato a crederlo* » etc. [2]).

In Napoli però, dieci anni dopo, e nel bel meglio di un dolce e profondo sonno in cui riposavano le Autorità preposte alla Pubblica Istruzione, comparve un ordine improvviso del Re Ferdinando II, che imponeva al Cavaliere Genovese, Direttore degli scavi di Pompei, di recarsi immediatamente in Pietrabbondante ad eseguire tutti gli scavi occorrenti per la ricerca delle antichità sepolte in quel territorio. Questo felice ed inaspettato cangiamento di scena, fu opera esclusiva di un cittadino di quel Paese nominato Francesco Sfor-

[1]) Avellino, *Bullettino Archeologico Napolitano*, tomo III (1844) p. 11-12.

[2]) *Idem*, *ibidem*, tomo IV, (1846), p. 114. Cf. *Bullett. dell' Instit. Arch. di Roma*, 1846, p. 195.

ZA, il quale, trovandosi a Corte come servitore domestico del Re, tanto seppe dire, e tante belle speranze fe' balenare alla mente del suo Signore, da indurlo a comandare la esecuzione di tale impresa, non ostante che alcuni l'avessero creduta molto incerta e dispendiosa.

Sul finire dell' Agosto 1857, adunque, furono inaugurati gli scavi nella pianura sottostante a quel Paese, nella contrada detta *Caricatello*, o *Calcatello*, seguendo le indicazioni precise dello *Sforza*, inviato dal Re *ad latus* del Genovesi nella qualità di *Soprastante;* nè mancarono pronti e felici risultati, sopratutto per la Scienza epigrafica. Imperocchè, oltre a varî minori cimelii, venner fuori cinque diverse iscrizioni Osche, frammentate e mancanti in varie parti, ma non prive d' importanza. Ed a coronar l' opera, nei giorni 7, 14, e 16 Ottobre del detto anno, scavandosi a maggior profondità, furono rinvenuti sei grandi blocchi di travertino calcareo diligentemente squadrati, nei quali contenevasi integralmente una magnifica epigrafe Osca della massima importanza, che è quella appunto che forma il tema principale della presente *Memoria.* Altre epigrafi Osche nè allora, nè dopo, fino al giorno di oggi, ebbero a trovarsi, ad onta de' varî scavi eseguiti posteriormente sì dal Governo Borbonico, sì dall' Italiano, e sì dall' Amministrazione Provinciale di Campobasso. Esse lapidi poscia furono trasferite nel museo Napolitano, e murate nel compartimento delle epigrafi *Italiche*, verso la sinistra dell' *Ercole Farnese*, ove tuttora si ammirano, e si studiano.

La descrizione e la interpretazione della predetta *integra e maggiore epigrafe*, fu pubblicata nella *nuova serie del Bullettino Archeologico Napolitano*, l' anno 1858, *con tipi dell' alfabeto Osco*, nel modo seguente, che io son costretto a riprodurre in caratteri comuni, attesochè nessuna Tipografia qui in Napoli possiede più caratteri Osci [1]):

GN · STAÌÌS · MH · TAFIDINS · METD · T · DADÌKATTED

[1]) *Bullettino Archeologico Napolitano*, nuova serie, (1858), p. 188. — I tipi speciali che riproducevano l' alfabeto Osco già esistevano nella Tipografia Reale di Napoli nel 1830, nel quale anno furono usati dal Guarini (*In Osca epigr. nonnul-*

Ed in riguardo alla interpretazione, l'editore del *Bullettino* medesimo soggiunse: « *Evidente ne è la significazione:* **Cn. Staius Maccii fil. Tafidinus dedicavit.** *Riteniamo le sigle* MH *pel nome Maccius, o Macius... Ora vogliamo notare, che avuto riguardo allo scambio dell'* A *e dell'* I *nell' Osco linguaggio, il Tafidinus può credersi analogo a Tifatinus; e perciò avremmo un primo confronto epigrafico che richiama alle origini osche la Curia Tifata, ed il colle presso Capua che diè il nome alla Diana Tifatina. Rimane però tuttavia oscura la significazione di quella voce, e solo ne avremo ristretta la ricerca nei dialetti Sabini* » [1]. Nell'anno seguente 1859 poi, la stessa epigrafe fu effigiata con incisione in rame, « *tratta da diligentissimi calchi* » eseguiti sopra i sei massi di pietra che la compongono [2]. Ed ARIODANTE FABRETTI, otto anni dopo, la riprodusse esattamente in Torino [3].

Nel tempo medesimo inoltre venne con la stessa lezione registrata nel Catalogo del Museo [4]; e contemporaneamente fu discussa in Ger-

la, Comment. XI, Neapoli 1830), e poscia negli anni seguenti in diversi Opuscoli e Memorie lette all'Accademia Ercolanese da lui, dall' Avellino, e da altri. Dopo il 1860, un tal *Pietro Piazza*, che dirigeva la *Tipografia Italiana* a Piazza Dante, possedeva gli stessi tipi ma più ben fatti, che furono messi in opera da alcuni; ma io incominciai ad adoperarli nel 1870 nel *Giornale degli scavi di Pompei* che allora vigeva (cf. Vol. II della *nuova Serie*, p. 151-154). E dopo averli usati nello stesso *Giornale* per varie altre volte, e l' ultima fiata nel 1878 (cf. *Giornale* cit., tom. IV, p. 41), lo stampatore Piazza morì ed andò fallito; e quei poveri tipi non essendo stati comprati da nessuno, furono tosto « *mannati a lo 'nfierno* » come dicono i tipografi, cioè alle fornaci dei fonditori per ricuperarne il prezzo del metallo. La Tipografia Reale, Borbonica, prima di questo tempo, nell'atto di esser liquidata, pose all'asta i suoi tipi Osci, senz' alcun risultato; e quindi dovette ancor essa *mandarli all' inferno*, per testificare a *Minosse* la piena decadenza degli studii Osci nelle Provincie meridionali della nuova Italia, che, come patrimonio avito, avrebbero dovuto averne il privilegio, e la cura.

[1]) *Idem*, *ibidem*. Esso interprete però mostrava d' ignorare che *Tifata* significa *bosco di elci* (FESTO, *De verbor. sign.* pag. 366 Müller).

[2]) *Idem* tom. VII, (1859), tavola II, n. 1, incisa da *Andrea Russo.*

[3]) FABRETTI, *Corpus inscriptionum Italicarum*, Tav. LIV, num. 2872.

[4]) Nel *Catalogo del Museo Nazionale di Napoli*, tom. I, Raccolta epigrafica conte-

mania da diversi filologi e dal CORSSEN, il quale però nel 1847 recossi in Napoli ad osservare la pietra originale, e tornato in Berlino ripubblicolla con descrizione ed interpretazione uniforme alle precedenti, salvo qualche leggiera variante [1]:

Gneius Staius Magii f. Tafidinus Meddix Tuticus dedicavit.

La fama delle esposte novità filologiche si ripercosse perfino nelle lande glaciali dell'Impero Russo; e perciò, nel 1877, la Imperiale Università di Mosca spedì in Napoli il Professore GIOVANNI ZVETAIEFF, con lo scopo di descrivere ed effigiare tutte le epigrafi Osche conservate nel Museo, ed in altri luoghi e Paesi, onde comporne una generale raccolta che fosse tipo e pietra angolare dello stato cui la Scienza era pervenuta in questo genere di studii. Egli con molta diligenza e fatica adempì il suo compito; e nell'anno seguente 1878, pubblicò una pregevole *Sylloge* dei monumenti Oschi, scritta in buon Latino, e tradotta ancora nell'idioma Russo, per meglio diffonderne la conoscenza fra i suoi connazionali. E coronò il suo volume con le relative immagini, in separato Atlante fotografico [2].

In quanto alla descrizione ed alla interpretazione della epigrafe in esame, lo Zvetaieff non allontanossi punto dai suoi predecessori; e solo osservò che nella lapide non vide tre segni d'interpunzione af-

nente le epigrafi Osche, p. 35, n. 125-2895 *a*), è scritto: « cn . staíís . mh . tafidins . metd . t . dadicatted. — Pezzi del fregio di una cornice di travertino appartenente a pubblico edificio, rinvenuto a Pietrabbondante nei giorni 7, 14, e 16 Ottobre 1857, lungh. met. 5,100, alt. mill. 460 ».

[1]) CORSSEN, nell'*Ephemeris epigraphica*, tom. II, p. 188, n. 80 (Berolini 1875). E memorando gli altri filologi della Germania che ne fecero oggetto di discussione, l'autore soggiunse: « Ego interpretatus sum *Z. f. vergl. Spr. XI 363 sq. Cf. Bruppacher, Lautl. d. Osk. Spr. p. 11. C. Ausspr. II, 1022 sq. Enderis F. d. Osk. Spr.* n. XXV ».

[2]) ZVETAIEFF, *Sylloge inscriptionum Oscarum ad archetyporum et librorum fidem.* PETROPOLI, 1878. *Jussu Universitatis Mosquensis Caesareae.* Con *Atlante* separato di XIX tavole fotografiche in folio.

fermati dagli altri: « *Stellulas quae post* **gn**, **mh**, **tafidins** *fuerant, iam non vidimus* ». Ed in conseguenza, supplendo questi tre punti, la descrisse nel modo seguente [1]:

Gn [·] Staiis · Mh [·] Tafidins [·] Metd · T · Dadikatted

Gnaeus Staius Magii f. Tafidinus Meddix Tuticus dedicavit.

Nè si allontana da questa leggenda la immagine fotografica da lui esibita nell'Atlante, con tutto che essa notabilmente differisca, in alcuni accessorii, dalle due immagini anteriormente pubblicate [2].

Con tali concordi testimonianze, il vasto circolo dei filologi e dei letterati è rimasto pienamente convinto e soddisfatto, pel corso di venti anni; ma a ribadirne meglio la soddisfazione, è sorto recentemente dalle nebbie Britanniche un tale *R. S. Conway* Professore di Latino nel Collegio Universitario di *Cardiff*. Costui, ricompilando il già compilato dal Mommsen e dallo Zvetaieff, ha pubblicato un grosso volume intitolato « *The Italics Dialects* », ove fra l'altro riproduce, in caratteri ordinarii, tutte le epigrafi Osche conosciutissime, con le poche giunte di altre, scoverte posteriormente, e di alcune ancora mal descritte, ad onta che le abbia ocularmente esaminate nella sua venuta in Napoli l'anno 1896. Ed in quanto alla nostra epigrafe, egli senza alcuna ragione scientifica o tipografica, l'ha suddivisa in due linee disuguali, ripubblicandola nel modo seguente, e richiamando a vita l'assurda e non accettata opinione del Mommsen, che suppose la lettera Osca accentuata ꟷ come dittongo equivalente ad EI [3]:

gn staiis mh tafidins medt t (ee sopra *ii* di staiis)

dadikatted (e sopra *i*)

La primitiva lezione dunque della lapide medesima, è balzata trion-

[1] *Idem, ibidem*, p. 22-23, num. 16.

[2] *Idem*, nell'*Atlante*, tab. III, num. 7.

[3] Conway, *The Italic Dialects*, p. 191, num. 174 (Cambridge 1897). Questo

fante anche in quest' ultima pruova; ed il simile deve dirsi in riguardo alla interpretazione del vocabolo TAFIDINS, dichiarato sinonimo di TIFATINVS, la quale è rimasta tuttora in piedi, non ostante che posteriormente nessuno l'abbia commemorata; mentre nessuno l'ha direttamente combattuta, e propostane qualche altra più soddisfacente.

Ma che mai potrò soggiungere intorno alla moltitudine degli altri Archeologi, che da tutta Europa, e dal nuovo Mondo ancora, è venuta in Napoli a contemplarla e ad ammirarla nel nostro Museo? E chi non è restato stupefatto della sua magnifica lunghezza che misura *cinque metri ed un decimetro*; della grandiosità delle sue lettere palmari alte *due decimetri*, ed incise con la massima regolarità e perfezione, da farla quasi giudicare pertinente al secolo di Augusto? Nessun monumento a noi rimasto degli antichissimi abitatori dell'Italia, *Greci*, *Etruschi*, *Umbri*, *Falisci*, *Sabini*, *Peligni*, ed *Elleno-Asiatici*, può sostenerne lontanamente il paragone, come neppure lo possono tutte le altre epigrafi Osche conosciute. E vedetele difatti in gran numero sottoposte ad essa nel nostro Museo, come assomigliano ad altrettanti pigmei prostrati ai piedi di un Gigante! Non senza causa dunque io mi credo in debito di salutarla col titolo di REGINA DELLE EPIGRAFI OSCHE ED ITALICHE, *non pertinenti al mondo Latino*.

Ora, poste tali verità, chi mai potrebbe immaginare che questa maestosa e veneranda reliquia sen giaccia col suo bel volto *sfregiato*, e *deturpato*, non già dalla moltitudine dei secoli che la calpestarono, ma per opera malaccorta ed inescusabile di Archeologi moderni? Eppure questo è il fatto, ed io stamane avrò l'onore di dimostrarlo chiaramente con prove ineluttabili.

Ed incominciò dall' esaminare, con la face della Scienza critica, la primiera effigie della nostra lapide pubblicata l'anno 1859 nella nuova serie del *Bullettino Archeologico Napolitano*, come superiormente ho

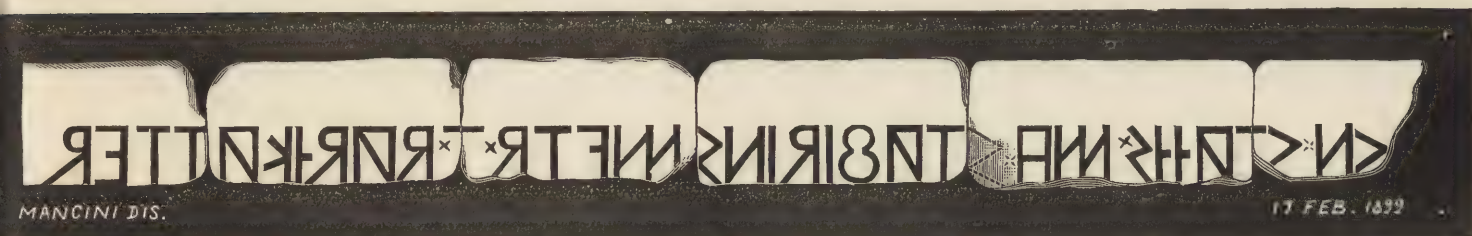
Signore inoltre è nemico dei segni d' interpunzione nelle epigrafi, e perciò non li adopera giammai; ma ha pensato solo ad infarcire il suo libro di inutili citazioni di nomi Latini, copiati dal *Corpus inscriptionum Latinarum*.

notato. Essa, per chi non conosce il monumento originale, sembra una immagine esattissima e bene incisa; e tale presso a poco apparisce a chi lo conosce superficialmente e con vista difettosa. Ma per me essa è un orrore, non solamente perchè omette di segnare le linee di connessione delle sei pietre nelle quali la epigrafe fu incisa, e fa figurarla come eseguita in un solo lastrone; ma più di tutto perchè falsifica la *quarta parola* della medesima, sconoscendo ed omettendo l'importantissimo avanzo di una lettera precedente, e rubando del tutto il notevole spazio che la conteneva. Condannando dunque severamente questa prima effigie, di unita alla servile imitazione edita dal Fabretti, procederò ad analizzare la terza delle immagini in parola, pubblicata in fotografia nell'*Atlante* dello Zvetaieff [1]).

Ma, con buona pace del dotto e modesto Professore Moscovita, io non posso esimermi dal dichiarare che anche questa effigie del nostro Monumento è viziata dal peccato di origine non solo; ma presenta altri difetti di non lieve importanza. Chiunque è sufficientemente versato nell'arte del disegno non tarda a conoscere come la medesima, lungi dall'esser tratta dalla pietra originale, difficile a venire esattamente fotografata, altro non è che il prodotto di *calchi difettosi*, sui quali fu prima disegnata a mano, e poscia tradotta in fotografia con scala rimpiccolita. E difatti, chi non vi scorge come tutte le lettere che la compongono sieno tozze, grossolane, prive d'incavo e di ombreggiatura, e perciò manufatte, e del tutto disformi da una vera effigie fotografica? Come mai in una lapide incisa con tanta eleganza artistica, sarebbe stata possibile la esistenza di quel *hiatus*, di quella grossa lacuna che apparisce fra la lettera H, e la T consecutiva, cioè *fra la decima e l'undecima lettera*, contando da destra a sinistra? E come potrebbe giustificarsi l'assoluta mancanza di tre segni d'interpunzione così solenni, ed unici nell'epigrafia Osca, perchè son formati da due lineette romboidali obliquamente incrociate? Io taccio il resto; ma concludo che anche il prelodato Scrittore, con tutta la sua diligenza e buona volontà, venne tratto al precipizio dai

[1]) Zvetaieff, *Op. cit.*, *Atlante*, *tabula* III, *num.* 7.

pessimi calchi che fu costretto ad adoperare; perocchè appunto nel detto *hiatus* nascondesi tutta la magagna [1]).

Urge dunque che il bel volto della epigrafe insigne venga finalmente sanato da ogni sfregio, mercè una nuova effigie più perfetta e sincera, qual si conviene ai cultori non superficiali della verità. Ed io per ora, non potendo far di meglio, qui sottopongo un piccolo abozzo da me incomodamente disegnato di fronte alla lapide, e noterò le importanti conseguenze che da esso promanano.

GN · STAÏÌS · MH · STAFIDINS · METD · T · DADÌKATTED

GN[AÏÌS]·STAÏÌS·M[A]H[IEÌS]·STAFIDINS·METD[ÌSS]·T[OUTÌKS]·DADÌKATTED

Gneo Staio Stafidino, figlio di Maio, sommo Magistrato, dedicò (l'edifizio) [2])

Dal mio disegno pertanto, bene apparisce come nel sunnotato spazio lasciato in bianco dallo Zvetaieff, esisteva nella lapide non solo il se-

[1]) A me dispiace molto che nella tavola III predetta la nostra epigrafe non faccia quella figura che con tutta ragione le conviene, mentre è sottoposta ad altre epigrafi minuscole straordinariamente ingrandite, in guisa da presentare caratteri simili ed anche più grandiosi di essa. È vero però che l'Autore nel testo descrive esattamente le dimensioni delle lettere di ciascuna, lo che solo in parte rimedia al lamentato difetto.

[2]) Son dolente di osservare che il mio disegno non è stato esattamente inciso nell'ottava lettera ≤ contando da destra a sinistra. Ognun vede come la medesima è assai malfatta nell'asta media e nella inferiore, la quale mostrasi più lunga della normale, e descrive con l'altra un angolo diverso. Da questa viziosa conformazione è risultato che il segno d'interpunzione si è dovuto situare arbitrariamente troppo in alto. Oltre a ciò, debbo lamentare che, dopo la lettera 19ª, gli avanzi di un'altra stelletta indicatrice del punto, sono stato totalmente omessi.

gno d' interpunzione del quale ci rimane l'avanzo, ma benanco una lettera ƨ, le cui parti, media ed inferiore, vennero totalmente distrutte da un' antica scheggiatura in senso obliquo, mentre la parte superiore della medesima è rimasta fortunatamente illesa per metà, attesochè la scheggiatura stessa è passata precisamente nel mezzo della linea cava con cui la lettera fu incisa, e l' ha spaccata in lungo giusto per mezzo. *Ma la sua parte incolume è chiara e lampante.* Le reliquie perdute io le ho riprodotte in linee punteggiate, per meglio dimostrare che null'altra lettera che la S Osca poteva esistere in quel luogo, come ognuno potrà verificare.

Risanata per tal guisa la maestosa epigrafe, e ridonata ad essa la vera lezione, convien procedere alla indagine filologica della sua quarta parola: STAFIDINS. Potrebbe in primo luogo sospettarsi che la medesima fosse derivata dal Greco vocabolo σταφὶς, che significa *uva appassita*, il cui diminutivo è σταφίδιον; ovvero da σταφίδιος che esprime una specie di vino formato con uva passa. Ma a me sembra che un cognome simile mal sia appropriato ad un alto Personaggio Osco. E tralasciando anche l' altro vocabolo σταφυλῖνος che ha il significato di *pastinaca*, o *carota erratica*, volgerommi ad altra etimologia più paesana, ed appropriata alla lingua degli Osci, la quale molto si approssima all'idioma arcaico Latino.

Io pertanto affermo e sostengo come il vocabolo Stafidins, cognome di *Gneo Staio*, altro non è che un *etnico* derivato dall'antica Città di *Stabia*, la quale fu per lungo tempo dominata dagli Osci, unitamente a Pompei, ed a tutte le altre Città della Campania, eccettuata Napoli. I pochi e ragionevoli conoscitori dell'idioma di questo gran popolo, ben sanno come, non ostante che il loro alfabeto contenesse la lettera B, solevano spesso nella composizione dei vocaboli sostituirla con la lettera F, probabilmente per addolcirne la pronunzia. L' uso stesso adottarono alcune volte i vecchi Latini, i quali scrissero nei monumenti AF VOBIS, invece di *Ab vobis;* e similmente AF CAPVA, AF LYCO, AF MVRO, AF SOLO [1]. Nel caso presente poi, abbiamo la

[1]) *Corpus inscriptionum Latinarum*, tom. I, nn. 201,[11]; 551; 587; 1143; 1161.

solenne testimonianza della tavola viaria Osca di Pompei, ove leggesi: ANT·PONTTRAM·STAFIANAM, col significato di *ante portam Stabianam*, o *ante pontem Stabianum*, come altri interpreti pretendono [1]). Il quale etnico con la terminazione in *ianus* vien confermato dal *puellas Stabianas* d' un graffito di Pompei [2]), nonchè dallo *Stabianum*, villa di M. Mario, memorata da Cicerone [3]). Ma se in apparenza questa etimologia sembra contraria alla mia tesi, soggiungerò che l' etnico *Stabianus* non era il solo ed esclusivo di quella Città; ma esso soleva spesso contrarsi in *Stabius*, come testifica la seguente lapide che tuttora esiste in Sorrento [4]):

DIS · MANIBVS
M · STABI · VERI
CENTVRIONIS
COH · II · PR
TRECENARI

E ne abbiamo ancora la conferma nel M·STABIVS CHRYSEROS, e nel M·STABIVS · VAL(*ens*) che leggonsi nelle tavolette cerate Pompeiane di Cecilio Giocondo. Risulta perciò, con bastante lume di certezza, che gli Osci dal vocabolo STAFIIS, corrisponde a *Stabius* trassero il derivato STAFIDIVS, cioè *Stabidius*, come i Latini dimoranti in Paesi anticamente Oschi, da *Pontia* Città, ed Isola trassero l'etnico cognome PONTIANVS, ed insieme il gentilizio PONTIVS, nonchè il derivato PONTIDIVS [5]). E nell'istessa guisa, da VIBO Città dei Bruzii trassero VIBIVS, VIBIDIVS, e VIBIANVS [6]); da SABINVS, SABINIVS, e SABIDIVS; da ATINA, ATINAS, ATINIVS, ed ATIDIVS [7]); per tacere molti altri

[1]) Zvetaieff, Op. cit., p. 41-42, n. 62.
[2]) *Corpus I. Lat.*, tom. IV, n. 1517.
[3]) Cicerone, Epist. ad famil. VII, 1, 1.
[4]) *Corpus I. Lat.*, tom. X, n. 686.
[5]) *Ibidem*, tom. IX, nn. 3893; 2561; 2576; 3578 etc. Cf. Cicerone, *Brut.* 70, 246.
[6]) *Ibidem*, tom. X, nn. 5779; 536; 8056 (377) etc.
[7]) *Ibid. idem*, nn. 345; 1233; 4645, etc.

esempî. Siccome però gli Osci, massime quelli di epoca più recente, seguivano l'uso dei Latini di terminare in *ius* i loro nomi gentilizii, ed in *us* i cognomi, e quindi scrissero: BANTINS per *Bantinus* [1]; AADIRANS per *Adiranus*; POMPAIIANS per *Pompeianus* [2]; NVERSENS per *Nersenus* [3], così dovettero scrivere STABIDINS per *Stabidinus*, equivalente a *Stabianus*, ma espresso con forma diminutiva e vezzeggiativa. Nell' istessa guisa anche al giorno di oggi direbbesi in Firenze: *un Romanino*, *un Bolognino*, *un Toscanino*, e simili.

In conclusione, ho ferma coscienza di aver dimostrato con argomenti di fatto, che la preziosissima epigrafe di *Bovianum vetus*, fin dall' epoca in cui risorse a nuova vita, ebbe la sventura di essere ignorantemente *sfregiata nella descrizione*, *nella interpretazione e nella effigie*. E poscia, per colmo di avversità, tali deturpazioni furono raccolte e consacrate dalla testimonianza unanime di tutti gli altri dotti Archeologi che sopraggiunsero a studiarla, durante il lungo periodo *di oltre quarant'anni!* La misera dunque avrebbe ben potuto paragonarsi ad una Donna bellissima cui fosse stato cavato un occhio dalla ruvida carezza, e dallo scarso accorgimento de' suoi numerosi Proci e corteggiatori. Ma oggi finalmente la Scienza epigrafica Italiana potrà rallegrarsi, al vedere un sì splendido Monumento liberato da queste brutture, ed arricchito il tesoro della lingua Osca con un nuovo vocabolo sconosciuto, e di non dubbia intelligenza.

[1] Zvetaieff, *Sylloge cit.*, ad p. 75, lin. 19.

[2] *Idem*, *ibid.*, p. 43, num. 63, lin. 4-5; e lin. 1.

[3] *Idem*, *ibid.*, p. 1, num. 1.

Finito di stampare ai 24 Febbraio 1899

CORREZIONI E POSTILLE

ALLA MEMORIA DI EPIGRAFIA OSCA PRECEDENTE

—

Pag. 4, lin. 20 (*Nota*): 1870 — *Corr.*: 1871.

Pag. 5, lin. 1: 1847 — *Corr.* 1874.

Pag. 7, lin. 6, *Agg.*: Con ritardo mi è giunta la notizia di essersi dalla Biblioteca Nazionale acquistata l' opera voluminosa del filologo Tedesco *R. Von Planta* intitolata: *Grammatik der Oskisch-Umbrischen Dialekte*, pubblicata a *Strasburgo* negli anni 1893-97. Quivi ho rilevato come anche questo dotto è uno dei recenti Tedeschi propagatori del vocabolo TAFIDINS. Cf. tom. I, pag. 229; e pag. 462 § 222, in cui vien proposta la etimologia di esso vocabolo da **tabula!** Si confronti ancora il tom. II, pag. 533, num. 190, ove leggo che l'apografo edito dallo *Stein*, nell'Opera intitolata: *Neapel Museum*, da me non ancora veduta, dice ***Tafidins**, preceduto dall' asterisco, come segno di vocabolo incompiuto.

Pag. 7, lin. 15: *Sabini, Peligni* — *Corr. Sabini, Marsi, Peligni.*

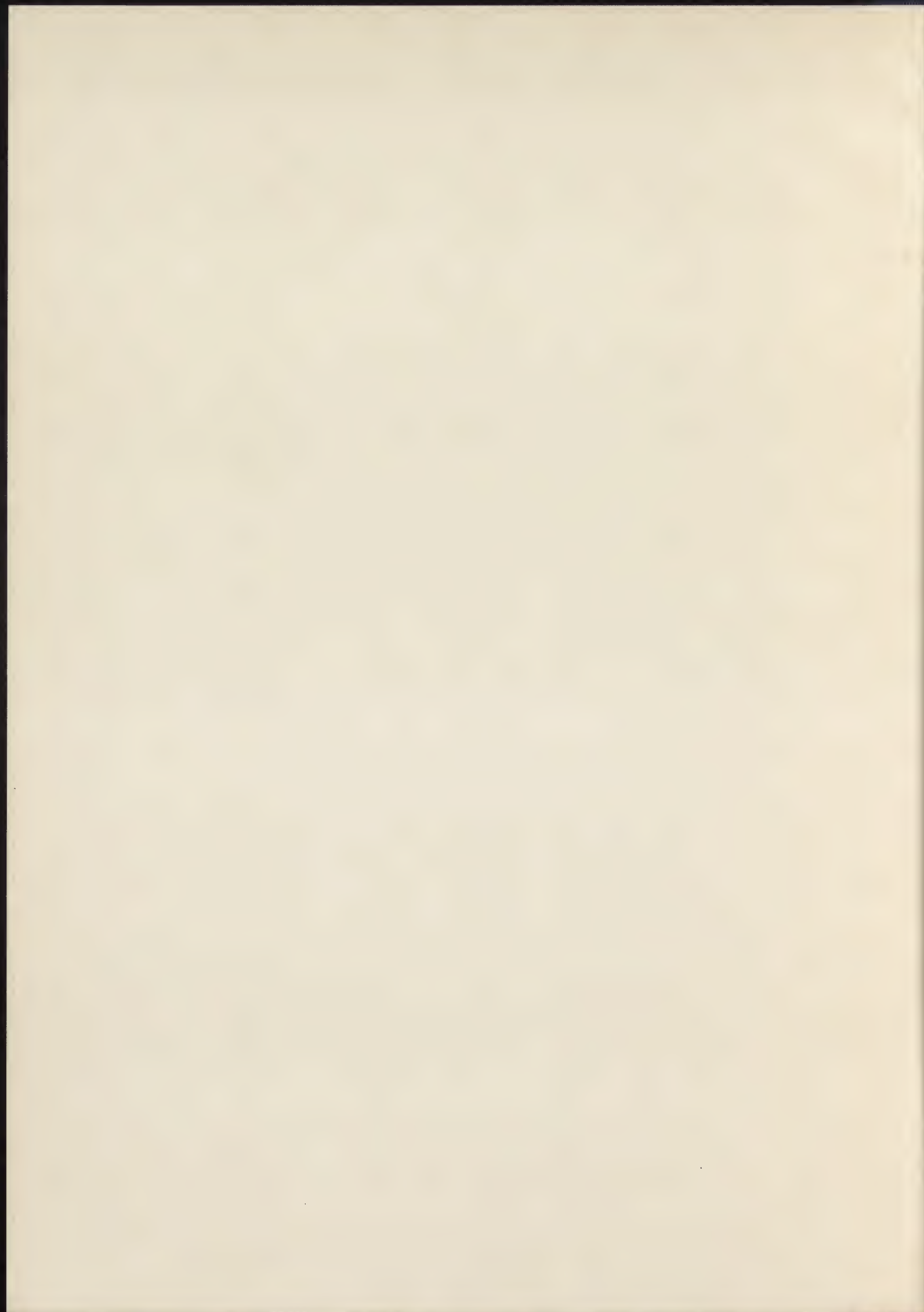
Pag. 9, lin. 3 (dopo l'incisione) *Agg.* Ho tradotto *Maio* la terza parola di questa epigrafe, abbenchè, per mancanza di confronti precisi, la integrazione della nota MH così abbreviata, resti sempre incerta. La epigrafe di Barrèa esistente in Alvito, e divulgata dal Garrucci: MAHIIS (Zvetaieff Tab. III, n. 4; pag. 10, n. 13), essendo un semplice frammento, non è sufficiente a risolvere la questione. Ed ora veggo che anche il Von Planta è della mia opinione nel tomo II dell' Opera citata, alla pag. 534, n. 195.

Pag. 10, lin. 26-27: questo gran popolo — *Corr.*: questi grandi popoli.

Pag. 11, lin. 19: corrisponde — *Corr.*: corrispondente.

Pag. 12, lin. 3, 4, 5. *Agg.*: Ho dovuto usare i vocaboli BANTINS, AADIRANS, NVERSENS, POMPAIANS come esempii di confronto per la terminazione dei cognomi virili in VS, non ostante che essi esempii non siano nelle rispettive epigrafi adoperati come cognomi, ma come aggettivi etnici. D'altronde i cognomi Sannitici sono ben pochi nelle epigrafi, e la maggior parte abbreviati, salvo qualche eccezione non confacente al mio scopo; e perciò sono stato costretto ad adoperare confronti non rigorosamente proprii, ma efficaci nella sostanza, per giustificare la desinenza della epigrafe di *Bovianum.* Ora però posso soggiungere che una nuova epigrafe Osca esistente in *Vienna* nel Gabinetto delle antichità, nella quale si legge: σπεδις : μαμερχιες : || σαιπινς : αναζακετ, e che traducesi: *Spedius Mamercius Saepinus consecravit,* offre precisamente l'esempio di un *cognome personale* terminato in *us.* Cf. *von Planta, Op. cit.* tom. II, p. 497, n. 18.

Marzo 1899.

Vol. XX. Parte I. Memoria N. 2

SUL VECCHIO ERECHTHEION

NOTA LETTA ALL'ACCADEMIA

NELLA TORNATA DEL 9 MAGGIO 1899

DAL SOCIO

GIULIO DE PETRA

Dall'Acropoli di Atene metodicamente esplorata negli anni 1885-1889, oltre ai tanti risultati minori, si è avuto: la primitiva conformazione del colle co'suoi vecchi edifizi, le sculture di poros, la ricca serie di statue femminili, la cronologia dei vasi a figure rosse, le fondamenta del Parthenone cominciato da Cimone, la pianta di un tempio dorico arcaico. Questo, che ho messo in ultimo luogo, non è poi l'ultimo per importanza storica, poichè è diventato possibile mercè sua di controllare con un altro dato positivo i testi letterari, che si riferiscono ai luoghi più anticamente consacrati sull'Acropoli [1]).

Per il tempo anteriore all'invasione Persiana Omero ed Erodoto ci attestano, che sull'Acropoli v'era oltre al tempio di Athena anche il δόμος o ναός Ἐρεχθέος, che conteneva i segni della contesa fra Poseidone ed Athena per il dominio della città. Questi segni, com'è ben noto, erano l'ulivo piantato da Athena e l'acqua marina, che Poseidone, con un colpo del suo tridente, fece apparire sulla sommità dell'Acropoli.

[1]) Mi riferisco per i particolari topografici alla pianta, che ha il n. V nel volume di Ernesto Curtius, *Die Stadtgeschichte von Athen mit einer Uebersicht der Schriftquellen zur Topographie von Athen*, Berlin 1891.

È parso naturale che il tempio della dea Poliade ed i segni divini, poichè nel tempo seguente a Pericle erano riuniti in un solo e medesimo edificio (l'Erechtheion), fossero anche prima dell' incendio Persiano riuniti allo stesso modo. Quindi si dava per certo un vecchio Erechtheion bruciato dai Persiani, il quale, se per le forme architettoniche non poteva essere simile all' Erechtheion da noi conosciuto, ne aveva però tutta la sostanza, in quanto conteneva il tempio della dea Poliade con l' idolo sceso dal cielo e i portenti di Athena e Poseidone.

Si ha pure la notizia di un tempio bruciato dai Persiani, che di 50 piedi era minore del Parthenone [1]). Soltanto il Meier [2]) ne ha fatto una sola cosa col naos di Athena Poliade, avendolo tutti gli altri inteso come un edificio distinto. E dopo le ricerche incominciate dal Ross [3]) nel 1835 intorno alle fondazioni del Parthenone, e proseguite dal Ziller [4]) nel 1864, veniva generalmente ammesso un Parthenone anteriore alla invasione Persiana, le cui fondazioni sarebbero state utilizzate dal Parthenone di Pericle.

A questo erano gli studi topografici su i tempii dell'Acropoli, quando si scoprì la sostruzione di un antico tempio situato fra l' Erechtheion ed il Parthenone, ma assai più vicino a quello che a questo. Il Dörpfeld, che è stato il primo a riconoscere in quelle ruine la pianta di un tempio dorico, ha con l' analisi più accurata messo in evidenza tutto ciò che potevasi ricavare da esse [5]).

Il suolo in quel punto non era il più adatto alla costruzione di un tempio, poichè pendeva da sud-est verso nord-ovest; e però lo stylobate, che nell' angolo sud-est posava proprio sulla roccia viva, nell' angolo opposto di nord-ovest si sollevava di tre metri sul piano del

[1]) Hesych. s. v. Ἑκατόνπεδος = Curtius, Op. cit. pg. XXII, 14.

[2]) Nella traduzione tedesca di Leake, *Topography of Athen*, pg. 449.

[3]) *Arch. Aufsätze*, I, pg. 88.

[4]) *Zeitschrift für Bauwesen*, 1865, pg. 39; Cfr. Michaelis, *Der Parthenon*, pg. 119.

[5]) *Athen. Mitth.* XI (1886) pg. 337-51, XII (1887) pg. 25-61, *Antik. Denkm.* 1886, tv. I, II.

colle. L'edifizio è diviso in parecchi scompartimenti. Vi sono un pronao ad est, ed uno ad ovest; al primo segue un grosso ambiente quadrato, il quale era un naos a tre navate, essendo diviso in tre parti mediante due muri longitudinali, che portavano ciascuno un ordine di colonne. Al pronao occidentale succede un'altra grande stanza, che non era suddivisa, come l'altra, da ordini interni di colonne. Proprio nel centro dell'edifizio, cioè fra la cella orientale e l'ambiente occidentale, stavano altre due camere, per le quali non vi è indizio se l'adito fosse dalla parte est o da ovest, perchè la sola sostruzione de' muri si è conservata. Ma considerando che, se avessero avuto l'accesso dalla cella est, le porte sarebbero capitale di fronte alle due file di colonne, è assai probabile che si sia entrato a quelle due stanze dall'ambiente ovest.

La metà anteriore e la posteriore erano riunite in un solo edificio dal portico esterno, il quale aveva sulla fronte di mt. 21,34 sei colonne, perchè otto sarebbero state troppe per tale spazio, e quattro troppo poche. Gli avanzi di queste colonne non si possono ricercarli fra i blocchi di marmo pentelico incastrati nel muro settentrionale; perchè essendo tutte di poros le trabeazioni rimesse a luce, non si capisce un tempio greco con le colonne di marmo e la trabeazione di tufo. Invece, con lo scavo della colmata, i tamburi e i capitelli di colonne di poros si son trovati nella faccia interna del muro settentrionale, e propriamente vicino al luogo dove sono riapparsi gli avanzi di una trabeazione di poros; altri blocchi di colonne di poros si son trovati negli scavi ad oriente del Parthenone, ed altri adoperati come materiale nel muro meridionale dell'Acropoli [1]).

Le fondamenta del tempio non sono di un materiale solo: il giro esterno, su cui erano lo stylobate ed il portico, è di poros, mentre in tutto l'edifizio interno la sostruzione è fatta col calcare dell'Acropoli. Egualmente diversa è la tecnica; poichè la stratificazione orizzontale e le commessure sono molto più accuratamente eseguite col materiale di poros, che con la pietra calcare. Materiale e tecnica di-

[1]) *Athen. Mitth.* X (1885) pg. 276.

versi possono dire tanto che il naos sia più antico del portico, quanto che il muro esterno per le necessità statiche sia stato meglio costruito, pur essendo contemporaneo all'edifizio interno. Tale quistione è stata risoluta con una scoverta epigrafica annunziata alcuni anni dopo quella del tempio [1]. Un documento dell'epoca dei tiranni, ossia un decreto popolare, che statuisce sull'amministrazione del tempio, ed era scritto su due tavole di marmo pario, lo chiama in due luoghi (lin. 10-11 e 18) Ηεκατόμπεδον. Essendo la lunghezza del tempio, computato il solo edificio murato senza il portico, per l'appunto di cento piedi attico-eginetici di mt. 0,328 ognuno [2] è manifesto, che ci ha dovuto essere un tempo, in cui l'edifizio era privo del portico, perchè la denominazione Hecatompedon avesse potuto nascere; il nome poi rimase anche quando con l'aggiunzione del colonnato [3], il tempio non era più rigorosamente un Hecatompedon.

Per la spiegazione di tale edificio la cosa che al Dörpfeld pare capitale è, che esso non abbia contenuto i segni divini; perchè non avendo questi potuto mutar di luogo, se stanno nell'attuale Erechtheion, non han potuto trovarsi mai nell'Hecatompedon, il quale è nettamente distinto dall'Erechtheion, benchè un lembo di questo invada la peristasis del vecchio tempio dorico. Se dunque l'Hecatompedon non può considerarsi come il ναός 'Ερεχθέος, v'erano, conclude il Dörpfeld, all'epoca dei tiranni, due tempii sull'Acropoli, il vecchio Erechtheion e questo tempio dorico. Ma un Erechtheion non somigliante a quello che noi conosciamo, sibbene limitato ai soli segni divini, senza il tempio della dea Poliade, che stava nell'Hecatompedon. Il quale componevasi di due parti: il naos, il tempio vero e proprio, che era la cella orientale divisa in tre navate, e tutto il re-

[1]) Lolling, in Δελτίον, 1890 pg. 92 e nel Giornale 'Αθηνᾶ 1890, pg. 627; Curtius, Op. cit. pg. 73-74; Dörpfeld, *Athen. Mitth.* XV (1890) pg. 420 sg.; Furtwängler, *Meisterwerke*, 1893, pg. 159-60.

[2]) Dörpfeld, *Athen. Mitth.* XV, pg. 422.

[3]) Contemporaneamente all'edificazione del portico fu decorato il frontone con statue di marmo pario.

sto era un Opisthodomos, in cui si conservavano il tesoro della dea, quello della città, e più tardi il tesoro federale, quando nel 454 fu portato da Delo in Atene.

L'appunto, che si è fatto a questa spiegazione [1]) è che essa disgiunge il tempio della dea da quello del semidio, mentre il legame morale esistente fra Athena ed Eretteo si traduceva anche nella materiale connessione del loro culto e della loro dimora. Nel tempio di Athena [2]) è portato Eretteo dalla stessa dea, ed ivi gli Ateniesi gli fanno sagrifizi di tori. Athena [3]), dopo aver affidato Odysseo alle cure di Nausicaa, va ad Atene ed entra nel δόμον 'Ερεχθῆος. Gli Epidaurii [4]) ottennero dagli Ateniesi il legno d'ulivo, a patto di portare ogni anno vittime ad Athena Poliade e ad Eretteo. Pare al Furtwängler [5]), che questi luoghi di Omero e di Erodoto si possano spiegare convenientemente con un doppio tempio, e tale appunto egli crede che sia stato l'Hecatompedon; quindi ne assegna ad Athena il naos orientale, e al semidio la parte occidentale, che serviva ad un tempo per il culto ed il tesoro. Nè punto si preoccupa, che Erodoto metta *dentro* il naos i segni portentosi; a lui basta che siano stati lì vicino, tanto più che crede non abbia potuto venir in mente ai più antichi architetti di far entrare nella pianta di un tempio l'albero di ulivo e lo speco di acqua marina.

Per contrario al senso letterale del testo di Erodoto aveva già dato molto peso Eugenio Petersen [6]), il quale combattendo l'opinione del Dörpfeld aveva riposto la morale e materiale unione dei culti di Athena e di Eretteo, non nell'Hecatompedon, ma nel vecchio Erechtheion incendiato dai Persiani. E questo vien supposto dal Petersen somigliante all'attuale sia per la sostanza, che per la grandezza. Nella

[1]) Petersen in *Athen. Mitth.* XII (1887) pg. 62 e sg.
[2]) *Il.* II, 546 sg. = Curtius XX, 54, XLVII, 76.
[3]) *Odys.* VII, 81 = Curtius XX, 55.
[4]) Herod. V, 82 = Curtius XLVII, 85.
[5]) *Meisterwerke*, pg. 155 e sg.
[6]) Loc. cit. *Athen. Mitth.* XII (1887) pg. 62-72.

sostanza, perchè conteneva oltre ai segni portentosi anche l'antichissimo santuario della dea con l'idolo disceso dal cielo. Nell'ampiezza, perchè se fosse stato più grande, le sue fondazioni (che non si son viste) avrebbero dovuto apparire nello scavo dell'Acropoli. E per l'Hecatompedon il Petersen si accosta all'opinione del Dörpfeld, riconoscendovi, come nel Parthenone, il naos della dea nella parte anteriore, e l'Opisthodomos o il tesoro nella parte occidentale. E in conseguenza il vecchio Hecatompedon e il Parthenone si somigliano anche per questo, che entrambi siano stati, nel proprio tempo, una fioritura dello spirito religioso, dell'arte e della floridezza economica della città, ma senza legami co' monumenti del culto dell'età più remota.

Quest'opinione, che pare la meglio fondata, perchè schiva le precedenti obbiezioni, è stata accolta da Ernesto Curtius [1]) e da Michaelis [2]). Nondimeno io penso, che ci sia da fare anche ad essa un'obbiezione, e ricavata da Erodoto. Nei parecchi luoghi, in cui lo storico parla di un tempio di Athena sull'Acropoli, fa intendere che sia stato uno solo. Difatti se la dea ne avesse avuti due, cioè il tempio dorico più recentemente scoverto e il vecchio Erechtheion, sarebbe legittimo aspettarsi, che ognuno abbia avuto, per distinguersi, un proprio nome. E concedendo che Erodoto abbia accennato quasi sempre al più piccolo, perchè più venerando, e l'abbia perciò chiamato per eccellenza τό ἱρόν, pur vi sono due luoghi, in cui manifestamente allude ad un tempio grande come l'Hecatompedon, e nondimeno lo chiama allo stesso modo τό ἱρόν [3]). Quest'unica deno-

[1]) Op. cit. pg. 72.

[2]) *Altattische Kunst*, *Rede*, 1893, pg. 16.

[3]) I Persiani trovarono deserta la città, in fuori di pochi Ateniesi rifuggiati ἐν τῷ ἱρῷ, cioè della misera gente e gli amministratori τοῦ ἱροῦ (Herod, VIII, 51 = Curtius XX, 69). Questo tempio che aveva i suoi amministratori (ταμίαι), e che per ciò stesso aveva il suo tesoro (ταμιεῖον), non può essere che l'Hecatompedon, il quale appunto aveva un Opisthodomos: al vecchio Erechtheion, dall'area ristretta, non possiamo concedere, oltre al naos per la dea ed al luogo per i segni divini, anche il posto per un tesoro. — Cleomene spartano trovò sull'Acropoli i responsi della Pi-

minazione [1]) costituisce una forte presunzione in favore dell' unico tempio.

Sta poi contro l'opinione del Furtwängler, oltre il senso letterale di Erodoto, anche l'altra ragione, che la parte posteriore dell' Hecatompedon, con la sua materiale suddivisione in vari ambienti, risponde meglio alla destinazione di Tesoro, che allo schema normale di un tempio. E contradice egualmente all'opinione del Furtwängler e a quella del Petersen la considerazione che Erodoto, il quale fa parola dell' 'Ερεχθέος νηός [2]) immediatamente dopo aver parlato del tempio di Athena, avrebbe, se questo e quello avessero formato un solo edificio, detto assai semplicemente: « Sta unito al tempio il naos di Eretteo, detto il nato dalla terra, dentro il quale si veggono l'ulivo e l'acqua marina, che ricordano la contesa fra Poseidone ed Athena ». Invece, cominciando egli con un giro assai largo: « Vi è in quest' Acropoli il naos di Eretteo, detto il nato dalla terra etc. » mostra, che lo 'Ερεχθέος νηός, sia stato una cosa diversa e separata dal tempio di Athena.

Ma allora si dirà, che noi ci aggiriamo in un circolo vizioso: lo Erechtheion ora dev' essere unito al tempio di Athena per avverare il legame dei due culti, ora dev' esserne separato, perchè a questo ci mena la notizia di Erodoto. Ed è proprio così. Però la via, che pare senza uscita, diverrà piana ed aperta, se richiamiamo a più maturo esame gli elementi della quistione.

In tempo remotissimo [3]) gli autoctoni accolsero il culto di Poseidone portato nell' Attica dai più antichi navigatori greci, che si sta-

zia, che i Pisistratidi, fuggendo, avevano lasciato ἐν τῷ ἱρῷ (Herod. V, 72 = Curtius XX, 62). Opina il Curtius (pag. 72) che siffatti oracoli insieme al tesoro si conservassero nell' Opisthodomos dell' Hecatompedon.

[1]) Erodoto adopera oltre ἱρόν anche μέγαρον; ma anche con questa parola egli indica promiscuamente il tempio più venerando, che però sarebbe stato il più piccolo (VIII, 53 = Curtius XX, 81), e il tempio volto ad occidente (V, 77 = Curtius XX, 83), che dovrebb' essere il postico dell' Hecatompedon.

[2]) Herod. VIII, 55 = Curtius XLVII, 90.

[3]) Curtius, pg. 24, 35, 36.

bilirono a Munichia. Venne poi un' altra popolazione, che portò insieme alla cultura dell' ulivo un più alto senso morale sviluppato dalla religione di Athena. Gli adoratori della divinità più antica, Poseidone, cercarono di respingere i nuovo venuti, e la tradizione ricordava questa lotta nella contesa fra le due divinità e nella vittoria della dea. Ma è caratteristico nella storia di Atene, che un amichevole componimento si faccia strada fra le divinità che si contendono il dominio del paese. Athena vincitrice non detronizza gli dei più antichi, e restano accanto a lei Zeus e Poseidone come protettori della città.

Pare che siffatta conciliazione si sia fedelmente rispecchiata in Eretteo, che in origine fu probabilmente un demone locale, ma che nella tradizione è designato più specialmente come signore dell' Acropoli. A questo titolo entrò nel ciclo religioso di Poseidone, sia perchè Ἐρεχθεύς nell' Attica divenne un cognome di quel dio [1]), sia perchè nell' Erechtheion egli non aveva un altare proprio, sibbene riceveva le offerte sull' ara di Poseidone, al culto del quale era perciò consociato il suo. Ma la leggenda più antica lega Eretteo quasi esclusivamente ad Athena [2]). Egli infatti, nato dalla terra, venne raccolto dalla dea, che lo portò e nutrì nel suo tempio. Fatto grande, istituì la Panathenee, fece che gli Ateniesi cominciassero a chiamarsi Ἀθηναῖοι, e difese i dritti della dea contro Eumolpo figlio di Poseidone e re dei Traci, che invase l'Attica, per rivendicarne a sè ed al padre suo il dominio. Dopo morto, gli Ateniesi l' onorarono di un culto nello stesso tempio della dea, dove gli offrivano sagrifizi di tori e di agnelli. Così dobbiam dire che Eretteo non abbia avuto un tempio proprio, se i versi dell' Iliade ora ricordati (II, 546 sg.), e che sono il fondamento principale della leggenda, dicono che egli abbia avuto onori divini non nel suo tempio, ma in quello di Athena.

Tale risultato trova una conferma in quanto ci è stato tramandato su Erittonio. La identità di Eretteo (specialmente nella forma Ἐριχθεύς *C. I. Gr.* n. 2374) e di Ἐριχθόνιος [3]) è dimostrata dal fatto, che

[1]) Hesych. Ἐρεχθεύς· Ποσειδῶν ἐν Ἀθήναις (= Curtius pg. XXXVIII, 40).

[2]) Engelmann in Roscher, *Lexicon Myth.* pg. 1296 sg.

[3]) Engelmann, ibid. pg. 1303.

quasi tuttte le cose riferite al primo siano mentovate anche sotto l' altro nome. E poichè in Erittonio è prevalente la forma del serpe, si può riconoscere lo stesso Eretteo nel serpe che dimorava, custode dell' Acropoli, nel tempio di Athena, e scomparve con la dea all' approssimarsi dei Persiani [1]. Inversamente nell' Eretteo, al quale dovevano insieme ad Athena fare offerte gli Epidaurii, si può riconoscere il serpente compagno indivisibile della dea, nello stesso modo che al serpe scolpito da Fidia dietro lo scudo di Athena Parthenos veniva dato il nome di Erittonio [2]. Pertanto l' unico naos della dea col serpente Erittonio compagno di abitazione adempie tutti i legami materiali, che si possono desiderare come conseguenza dei rapporti morali fra Athena ed Eretteo. E allora, che cosa diventa il δόμος o ναός 'Ερεχθέος ?

È nell'Odyssea (VII, 81) che viene ricordato il δόμος 'Ερεχθέος; e tanto quei versi, quanto gli altri dell' Iliade, che parlano anche di Atene e di Eretteo, furono aggiunti molto tardi, forse all' epoca di Pisistrato, ma certamente da una stessa mano e nello stesso tempo. Bisogna pertanto spiegare parallelamente gli uni e gli altri, senza che vi sia contradizione tra loro: e poichè l' Iliade esclude il tempio dedicato ad Eretteo, per ciò stesso il δόμος dell' Odyssea non può significare « il tempio ». Resta a vedere se si possa intendere per « la casa ».

Sulla pendice settentrionale dell' Acropoli, meno ripida della meridionale e però più acconcia alle primitive dimore, sorsero queste [3] nella consueta muratura del periodo myceneo, cioè fatte di grosse pietre unite con argilla. Il materiale qui adoperato è il calcare dell' Acropoli, e le abitazioni, che giacevano sino a 14 metri sotto il piano moderno, si son trovate a dritta ed a manca dell' Erechtheion. Nel gruppo verso oriente i massi sono più grandi, più accuratamente connessi, e più spaziosi gli ambienti; invece sono molto meno cospicui gli avanzi verso l' occidente dell' Erechtheion. Tenendo conto di que-

[1]) Herod. VIII, 41 = Curtius XX, 66, e XXI, 57.

[2]) Paus. I, 24, 7.

[3]) Curtius pg. 45 e fig. 9 a pg. 46.

ste differenze, si è voluto riconoscere le reliquie di abitazioni private negli ambienti più ristretti, e i ruderi della casa regia in quelli di maggior mole. Ma non insisto su tale distinzione, perchè anche le case dei seguaci del re facevano parte del suo palazzo, e però tutta quella massa di costruzioni pelasgiche la ritengo per avanzi della casa regia. Alla quale possiamo dare anche un nome, considerando che il periodo storico, in cui i re dominarono sull' Acropoli, venne più tardi, a detrimento di Cecrope, raffigurato in Eretteo. Atene in Omero (*Il.* II, vs. 547) è chiamata la città di Eretteo, ed Eschilo (*Eum.* vs. 839) per indicare l' Acropoli dice: πρός δόμοις 'Ερεχθέως. Dunque la reggia dell' acropoli di Atene era il δόμος 'Ερεχθέος, e troviamo così testificata, se non dalla storia, certo dalla tradizione poetica e dal monumento una indiscutibile casa di Eretteo [1]).

Ma la dea non poteva dimorare che nel suo tempio; e però questo avrebbe dovuto sorgere nel mezzo della reggia, per potere intendere che Athena andasse nella sua propria casa, andando nella casa di Eretteo. Che abbia potuto trovarsi in mezzo a quei muri il tempio di Athena può crederlo solo chi unisce al vecchio Erechtheion un altro tempio di Athena; ma la ragione di sopra addotta contro i due tempii della dea si ripresenta qui identicamente per farci rifiutare tale soluzione. Invece, si può ritenere col Furtwängler [2]), che l' autore di quell'aggiunzione omerica abbia, facendola, guardato all' Hecatompedon; o piuttosto, essendo la musa greca figlia della memoria, abbia l'aedo non già guardato al naos del tempo suo, ma ricordato quello del tempo anteriore. Poichè il Dörpfeld [3]) ha notato nel centro dell' Hecatompedon resti di muri assolutamente più antichi del tempio stesso. Questo con la sua grandiosità non si addice alla semplicità dei tempi primitivi. D' altra parte essendo stati i Greci molto restii ad

[1]) Curt Wachsmuth, *Neue Beiträge zur Topographie von Athen*, in *Bericht. Sächs. Gesellsch.* pg. 401 ammette che i versi dell' Odyssea (VII, 79 sg.) indichino il palazzo del re sull' Acropoli.

[2]) *Meisterwerke* pg. 156.

[3]) *Ath. Mitth.* XII, pg. 61.

abbandonare il luogo una volta consacrato, perchè è frequente il caso di tempii riedificati una seconda e una terza volta sull'area medesima, in cui erano stati dapprima costruiti, non esito a riconoscere il vero e originario tempio di Athena in quella parte centrale dell'Hecatompedon, in cui si è notata una costruzione anche più antica [1]. A questa non sono immediatamente vicini i resti di muri pelasgici, i quali, occupando una lunga fascia rasente la fortificazione settentrionale dell'Acropoli, si tengono discosto dall'Hecatompedon. Però un'esattezza scrupolosa in ciò non è punto necessaria, avendo potuto il poeta richiamare la vicina casa di Eretteo per indicare il tempio di Athena [2].

Passando ad esaminare il νηός 'Ερεχθέος enunciato da Erodoto, vi è da ricordare preliminarmente che la sua forma non poteva essere quella solita degli altri tempii, perchè racchiudeva un olivo ed un cavo d'acqua salsa, che non sono facili, come si è notato, ad entrar nella pianta di un tempio greco. Inoltre osservo, che mentre il senso più immediato e naturale di νηός 'Ερεχθέος è « il tempio dedicato ad Eretteo », vi è una forte presunzione contro tale significato. Perchè se nel tempo più antico, attestato dall'Iliade, Eretteo non ebbe un tempio proprio, nè l'ebbe al tempo ultimo, attestato dall'Erechtheion, dove non ci era altro di Eretteo-eroe che una partecipazione all'ara di Poseidone, è da presumere che non l'abbia avuto neanche nel tempo intermedio, salvo che forti e positive ragioni non vengano a dimostrare il contrario. Ma ecco, che invece degli argomenti a fa-

[1]) Il Curtius (pg. 71), accettando la osservazione del Dörpfeld, ammette che l'Hecatompedon sia sorto sopra un edifizio più antico; ma nè egli, nè il Dörpfeld (*Ath. Mitth.* XII, pg. 61) dichiarano, che l'edifizio anteriore sia stato il più antico tempio di Athena sull'Acropoli.

[2]) Se invece si desidera la rigorosa verità topografica, possiamo giovarci di una osservazione, che nasce dallo studio delle altre acropoli di Mycene e Tirynto, val dire che essendo tutta intera l'acropoli un'appartenenza del re, e quindi della sua casa, questa, ossia il δόμος di Eretteo, poteva comprendere tutto il recinto dell'Acropoli; e così Athena, nell'Odyssea, va al suo tempio andando al δόμος, ossia al τέμενος di Eretteo, ossia all'Acropoli.

vore, vediamo Erodoto caratterizzare il νηός 'Ερεχθέος per il luogo, in cui si contenevano i portenti di Athena e Poseidone. Io non presumo che nelle parole dello storico si trovi una definizione così rigorosa, da precludere la supposizione, che anche altre cose ci siano state in quel naos. Anzi sono persuaso, che accanto all' acqua marina ed alla roccia percossa dal tridente di Poseidone vi sia stata un' ara pel dio, non essendo possibile fare discendere la prima collocazione di quell' ara al tempo dell' attuale Erechtheion. Ma questa o altra simile aggiunta non apportando all' edifizio un mutamento, che lo renda diverso da quello indicato da Erodoto, credo si possa affermare, che il νηός era costituito da due recinti formati intorno ai portenti di Athena e di Poseidone.

Codesta definizione, che non traduce a rigore il testo di Erodoto, arreca in esso e nell' opinione del Dörpfeld una maggiore determinatezza, in quanto comincia dal distinguere in due separati recinti i segni divini, e poi li riunisce in un sol tutto.

La separazione è giustificata dalla diversa natura dei portenti e dalla stessa parola νηός. L' ulivo di Athena, che aveva bisogno dell'aria aperta, non ammetteva che un semplice recinto murato. E forse anche i segni di Poseidone furono così custoditi in origine. Ma quando il primitivo ed angusto naos di Athena veniva ampliato nel grandioso Hecatompedon, è assai probabile che si sia fatto altresì qualche cosa per nobilitare il luogo in cui Athena e Poseidone avevano compiuto i loro portenti. Ed o contemporaneamente alla costruzione dell' Hecatompedon, o in altro tempo, è certo che pur restando l' ulivo di Athena allo scoverto, i segni di Poseidone abbiano avuto un tetto, perchè soltanto così potè essere chiamato νηός il luogo dei portenti divini. Nè è infondato il supporre, che il tempietto sia stato decorato ne'frontoni con bassorilievi di poros. In questo materiale si son trovati vari frontoni, eseguiti chi ad alto chi a basso rilievo, ma tutti di così piccole proporzioni, che neppur uno può esser riferito all' Hecatompedon. Il Curtius [1]) crede che abbiano decorato edicole o

[1]) Op. cit. pg. 70.

sacrari destinati a contenere doni votivi; ma non è arrischiata la congettura, che i due eseguiti ad altissimo rilievo abbiano servito per l'edicola dei segni di Poseidone [1]).

I portenti delle due divinità stavano così vicino tra loro, che i rispettivi sacrari, per quanto piccoli, dovevano pur toccarsi e formare un sol tutto. Credeva il Leake che l'ulivo stesse nel Κεκρόπιον, cioè sulla terrazza formata dal portico delle giovanette, o delle Cariatidi. Ma avendo le ricerche del Tetaz dimostrato, che quel pavimento era fatto di lastroni di pietra, è certo che ivi non ha potuto vegetare l'olivo di Athena; e tutti sono oggi d'accordo a collocarlo nel centro del Pandrósion, cioè nel passaggio, che dal portico settentrionale mena al portico meridionale: là, presso l'altare di Zeus Herkeios era l' ulivo di Athena. Il posto dell' acqua marina è stato scoverto dal Tetaz [2]), il quale trovò che il pavimento del portico nord, presso all'anta orientale, lasciava scoverta la roccia, che si profondava circa sette piedi sotto al piano del portico. In essa veggonsi quattro buchi d' ineguale grandezza, formati in parte dalle fessure naturali della roccia, e in parte scavati artificialmente. Tre di essi possono essere stati indicati ai devoti come l' impressione lasciata dal tridente di Poseidone, e il quarto come il bacino di acqua salsa. L' edicola costruita su quel punto e il recinto dell' ulivo essendo contigui, formavano, insieme sommati, un ναός, detto ναός 'Ερεχθέος. Ma questa denominazione è, a mio avviso, il compendio di un' altra più piena: ναός ἐν δόμῳ 'Ερεχθέος, perchè effettivamente i segni divini stavano in mezzo alle costruzioni pelasgiche della casa

[1]) Il Brückner (*Ath. Mitth.* XIV, 1889, pg. 74, tv. 3; XV, 1890, tv. 2) in un frontone ha ricomposto Tyfone combattuto da Zeus ed Heracles combattente l'Echidna, e in un altro frontone la lotta di Heracles con Tritone giudicata da Cecrope. Quest' ultimo soggetto, che per la presenza del primo re di Atene è localizzato nell' Attica, parmi che abbia una connessione non dubbia col naos, che conteneva il portento di Poseidone. Poichè la sconfitta del dio, che non poteva essere in modo manifesto ricordata in un luogo a lui sacro, fu espressa velatamente, essendo Heracles il certissimo luogotenente di Athena, e avendosi potuto in Tritone figurare il dio del mare.

[2]) *Revue Arch.*, 1851.

regia. Quindi il rapporto fra quel sacrario ed il nome di Eretteo è meramente topografico; e se un rapporto morale si volesse trovarvi, diremo che per tradizione credevasi fosse stato costruito il sacrario da Eretteo, ma giammai che fosse stato a lui dedicato.

Altrettanto vale per l'ultimo Erechtheion, che accoglieva in sè tutta quanta la più antica religione di Atene. Esso è il tempio sorto sulle rovine della casa di Eretteo, e perciò nell'uso popolare fu chiamato Erechtheion, mentre nei documenti officiali è detto ὁ νεώς ἐν ᾧ τὸ ἀρχαῖον ἄγαλμα. Se poi si vuole anche qui trovare una ragione meno estrinseca della topografica, l' ha indicata il Curtius [1]) dicendo, che il nome Erechtheion nacque pel legame morale, che univa Eretteo alle divinità onorate in quel tempio.

Conchiudendo, ho cercato dimostrare, che prima delle guerre mediche il tempio di Athena Poliade, materialmente separato da un altro tempio che fu detto di Eretteo, non ripugna affatto alla unione dei due culti, perchè il vecchio idolo sceso dal cielo e il serpente di Athena (Erittonio o Eretteo) furono sempre onorati in un medesimo santuario. E quello che nel tempo precedente la guerra Persiana era detto il naos di Eretteo fu in realtà il sacrario contenente i soli segni divini di Athena e Poseidone, accordandosi con questa veduta i testi letterari ed i monumenti, meglio che con l' altra opinione, secondo cui il vecchio ed il nuovo Erechtheion sarebbero stati sostanzialmente simili.

[1]) Op. cit. p. 38.

Vol. XX. Parte I. Memoria N. 3.

IL LINGUAGGIO SIMBOLICO

DELLA

REGINA DELLE EPIGRAFI OSCHE

SCOVERTO ED INTERPRETATO

MEMORIA LETTA ALL' ACCADEMIA

NELLA TORNATA DEL 16 MAGGIO 1899

DAL SOCIO

CARMELO MANCINI

CAPITOLO PRIMO

La preclara gemma epigrafica di PIETRABBONDANTE, illustrata nella precedente *Memoria N. 1*, merita, a mio giudizio, di essere attentamente considerata sotto un altro e diverso punto di vista, che potrebbe risultare fecondo di nuove ed inaspettate conoscenze storiche ed etnografiche di non lieve importanza. Essa, a primo aspetto, sembra che non dia luogo a speranze così eminenti, perocchè la non è una Regina loquace al pari dei Sovrani Costituzionali dei nostri tempi; ma per contrario mostrasi soverchiamente laconica, non avendo pronunziato più che *sette parole*; e di queste, *tre sole* integralmente: STAÌÌS, STAFIDINS, DADÌKATTED, mentre le altre *quattro* vennero da essa più o meno abbreviate, quasichè avesse voluto giustificare gli antichi adulatori *Tarentini*, i quali strombazzavano che una colonia di *Laconi* era venuta a stabilirsi fra i monti del Sannio assieme con gli Osci primitivi, introducendovi alcune severe consuetudini Spartane [1]). Nondimeno, potrebbe sospettarsi che essa Regina, a somiglianza di tutti gli antichi e moderni Capi di Governo, oltre del linguaggio vol-

[1]) STRABONE, *Geogr.*, V, 4, 12 (p. 250).

gare, ne possedesse anche un altro *segreto*, ed intelligibile solo a coloro cui se ne fosse confidata la chiave. Ovvero, chi sa? potrebbe darsi che, nella breve sua pagina fino a noi pervenuta, avesse adoperato anche un secondo linguaggio non scritto, ma *simbolico*, e perciò molto più arduo ad intendersi del linguaggio cifrato. Non fia dunque inutile e superfluo il volgere di bel nuovo uno sguardo di esplorazione alla regia immagine, ricordando il vecchio adagio: *repetita iuvant*.

Fin dal primo giorno in cui questa epigrafe maestosa ebbe la bella sorte di risorgere a nuova, e *forse* assai più durevole vita, conobbesi facilmente che i sei grandi massi di travertino nei quali fu incisa costituivano il *fregio architettonico* della facciata principale di uno splendido edifizio pubblico, presso i cui ruderi giacevano profondamente sepolti. Ma quello che a me reca gran meraviglia, si è il vedere come fra gl'innumerabili Artisti ed Archeologi che per lo spazio di otto lustri hanno contemplato e studiato questo nobile *fregio*, a nessuno ha dato che pensare quel l'*ampia fascia biancheggiante*, che, a guisa di regio diadema, fa corona alla epigrafe sottoposta. Eppure i miei studî mi pongono in grado di affermare come da essa *fascia*, scaturiscono **tre problemi** ben difficili, e l'uno più ponderoso dell'altro.

Alza il **primo** la sua voce e domanda: *perchè mai tutte le lettere della epigrafe furono collocate in così basso loco, ove rasentano, e quasi toccano il lembo inferiore della pietra? Non poteva l'Architetto disegnarle con perfetta simmetria alquanto più in alto, ove restavagli libero un sì considerevole spazio?*

E per qual motivo (grida il **secondo**) *è comme-*

morato nella epigrafe il solo Magistrato supremo che dedicò l'edifizio, e si tace assolutamente il nome del Magistrato **eponimo** *che ne ordinò la costruzione, ovvero il rifacimento, ed approvonne infine la perfetta esecuzione? Non era forse questo l'uso costante degli Osci, uniforme a quello dei Latini, nelle lapidi commemorative delle opere pubbliche?*

Per risolvere plausibilmente questi due preliminari problemi, sarebbero vane e puerili tutte le congetture più o meno arrischiate che le menti immaginose potrebbero proporre: qui occorrono pruove manifeste e positive, non già belle parole. Ma a qual Nume bisogna chiederle queste pruove? — *Alla lapide stessa,* io non esito a rispondere, *purchè la si sappia convenientemente interrogare, e bene intendere il suo responso.*

Tutte le persone competenti che, o per doveri di ufficio, o per loro ricerche particolari, sonosi occupate nello studio della medesima, incominciando dall'Architetto *Genovesi* nel 1857, e terminando al Prof. *Zvetaieff* nel 1877, non han mancato di misurarne le precise dimensioni metriche. E quest'ultimo Archeologo, più diligente di tutti, scrisse e pubblicò: « [lapis] *longa m(etra)* 5,100; *alta m.* 0,460; *litterae altae m.* 0,200 » [1]. Ma qual profitto si è tratto finora da queste preziose nozioni? Nessuno. Eppure sta in esse la chiave che scioglie mirabilmente i due sopra esposti problemi; ma bisogna saperla bene adoperare, mercè un semplicissimo ragionamento aritmetico così concepito: *Se l'* **altezza** *dell'intera lapide è uguale a quattrocento sessanta millimetri, e se l'* **altezza** *di ciascuna lettera quivi incisa è uguale a dugento millimetri, sottraendo la cifra minore dalla maggiore, resta un residuo di dugento sessanta millimetri precisi, i quali rappresentano l'* **altezza** *dello spazio lasciato in bianco al disopra della linea scritta nella lapide istessa. Ma se l'* **altezza** *di ciascuna lettera misura solo dugento millimetri, egli è chiaro che nel predetto spazio in bianco avrebbe potuto allogarsi* **un altro rigo di scrittura**, *con lettere uniformi a quelle del rigo sottoposto, rimanendovi inoltre uno spazio libero alto sessanta millimetri, necessario a dividere regolarmente l'un rigo dall'altro.*

[1]) Zvetaieff, *Sylloge Inscr. Oscarum,* p. 12, n. 16.

Chi sarà dunque così cieco, da non vedere che la magnifica epigrafe nostra *non è completa?* Qual sofista potrebbe sconoscere che il predetto spazio bianco era riserbato ad incidervi i nomi e le qualità dell' altro sommo Magistrato cittadino che OPSANNAM DEDED ESÌDUM PROFATTED, cioè *operandam dedit, atque probavit* la sottoposta fabbrica sontuosa? Ripugna perfino il supporre un cretinismo con simile.

Se però questa felice soluzione dei due problemi da una banda acqueta l' Archeologo appassionato della verità, dall' altra banda lo conturba non poco un **terzo problema**, assai più grave dei precedenti, che da essi rampolla, e che a grande istanza richiede:

Per qual causa quel **primo rigo,** *sì necessario e memorando, non fu inciso giammai, e la epigrafe monumentale rimase in perpetuo così indegnamente DECAPITATA?...*

Ond' essere in grado di risolvere quest' ultimo e definitivo problema, fa d' uopo che l' Archeologo si accinga alla difficile indagine intorno all' età che può ragionevolmente assegnarsi alla costruzione, ovvero al ristauro dell' edificio predetto. In tanta oscurità, tre lumi principali vengono a dar soccorso a questa ricerca: 1° *lo studio paleografico ed epigrafico della lapide;* 2° *lo studio tecnico delle diverse parti dell' edifizio*; 3° *lo studio storico degli avvenimenti militari e politici avvenuti nell' epoca presumibile in cui fu terminata la edificazione, ovvero il restauro del medesimo.*

Incominciando dagli indizî cronologici offerti dalla *paleografia* e dalla dicitura epigrafica della lapide, può asserirsi che dessa non accusa un' antichità molto remota. Non è nella forma delle sue lettere la menoma traccia di arcaismo, mentre invece la bellissima calligrafia ci addita un periodo di civiltà avanzata, che contrasta con la ruvidezza artistica dominante fra i montanari di quei luoghi, come il dimostrano varî altri monumenti, ed era naturalmente insita fra popolazioni guerriere. In riguardo alla *ortografia*, conoscesi che anche essa è regolare, tranne un lieve arcaismo nella mancata assimilazione delle due consonanti affini D, e T, visibile nella parola METD(*ìss*), così scritta invece di MEDD(*ìss*). In quanto poi alla formola epigrafica nomenclativa, è invero notevolissima la perfetta imitazione del costume

Latino. Gli Osci antichissimi non solevano usare che *due soli nomi*: quello della *specie*, e quello del *genere*; cioè il nome *personale* dell'individuo, e quello *generale* della famiglia cui apparteneva. A questi poi soggiungevasi il nome personale del padre in caso genitivo, a scanso di confusione. I *cognomi* vennero in uso molto dopo, nella stessa guisa che fra i popoli del Lazio.

Ma quello che più sorprende, e dà il tracollo alla bilancia, è la comparazione della formola epigrafica della nostra lapide con quella di una moneta coniata circa il primo anno della guerra Sociale. Leggesi chiaramente in essa: G(*aaviis*) · PAAPII(*s*) · G(*aavieìs*) · MVTÌL(*s*) [1], cioè *Gaius Papius, Gai filius, Mutìlus*, precisamente col *prenome*, *gentilizio*, *paternità*, e *cognome*, come abbiam notato nella lapide medesima. Ed aggiungasi che in altre monete Osche dell'istessa guerra mostrasi una reminiscenza di arcaismo nella parola ITALIA scritta con paleografia usata dai Latini molto tempo prima [2]. Pare dunque che, per ragioni epigrafiche, questi due monumenti debbano giudicarsi *sincroni*, e pertinenti al settimo secolo di Roma.

Procediamo ora allo studio tecnico dei miseri avanzi dell'edifizio cui faceva corona la nostra epigrafe. Il *rapporto* inviato al Governo dall'Architetto *Rizzi*, nel giorno 17 Giugno 1858, dice: « *la costruzione originaria di questo edifizio, sembrami tutta Sannitica, tanto pel suo lavoro, o modo di costruire, quanto pe' suoi ornamenti, e credo esser un tempio dedicato a Marte.... Questo pubblico edifizio è di figura rettangolare: nel fronte ha un basamento su cui poggiano due altri imbasamenti che appartengono a due distinti piedistalli, anche di figura rettangolare, mancanti della parte superiore. Il primo, risponde quasi nel mezzo del monumento, e sembrami opera Sannitica; l'altro, a sinistra del descritto,... è di opera Romana, e di epoca posteriore. Questi due piedistalli servivano a sostenere due distinte statue equestri, rappresentanti forse quella di mezzo l'eroe Sannitico, e l'altra un eroe Romano* » [3]. L'altro *rapporto* poi, scritto dal nostro collega De Petra

[1]) Friedlaender, *Oskischen Münzen*, Taf. IX, n. 4.

[2]) *Corpus Inscr. Latinar.* tom. I, num. 418: « *saepe in bilinguis* ».

[3]) Rizzi, ap. De Petra, *Giornale degli scavi di Pompei*, n. s., tom. II, p. 119.

il dì 20 Ottobre 1870, specificando meglio la costruzione sopra detta, soggiunge: « *Il davanti del tempio fu rialzato più di un metro sopra il piano circostante. Questo rialzo è tutto rivestito di* **pietre squadrafe,** *e ben connesse tra loro, con base e cornice. Gli altri tre lati del peribolo son chiusi da un muro costruito* **con grosse pietre senza cemento** » [1]. Egli inoltre giudicò che i due basamenti creduti dal Rizzi pertinenti a statue equestri, siano invece due are che probabilmente servivano per le offerte incruente e pei sacrifizî; e tentando pure di spiegar la ragione dell'ingresso verso *l' oriente* che fu dato all'edifizio, anzichè verso l'*occidente* secondo il rito Etrusco, conchiuse: « *rimane senza una giusta spiegazione la sola forma della gradinata, che probabilmente si rannoda a qualche altro principio religioso non ancora noto* » [2].

I fatti positivi che dalle esposte relazioni risultano, sono: 1° Che l'edifizio in esame, lungi dall'essere stato costruito con un sistema di fabbricato uniforme, come converrebbesi ad un'opera che sorge di pianta, mostra invece una ricostruzione posteriore parzialmente eseguita con sistema e materiali di stile diverso, e più consono ad epoche recenti. 2° Che la definizione di *Tempio* data all'edifizio stesso è molto incerta: i due piedistalli che, secondo il Rizzi, dovevano sostenere *due statue equestri*, debbono giudicarsi disadatti, per la loro ampiezza, ad essere adibiti come *are di sacrifizio*, ed anche come *mense* per deposito d'*interiora* delle vittime, a simiglianza della *mensa Osca* di Ercolano, esistente nel nostro Museo. Ho detto *delle interiora*; imperocchè le ottime carni se le mangiavano e se le vendevano i Sacerdoti del Tempio. Ed in quanto alla orientazione, ed alla strana disposizione della gradinata dell'edifizio, son dessi due scogli che sempre più allontanano l'idea religiosa, e di luogo sacro.

Io perciò, non ostante che debba essere in tal questione molto riservato nel giudizio, attesochè mi mancano le prove oculari, pure mi credo in debito di osservare come nella stessa Roma gli antichissimi Templi erano molto ristretti e modesti, ed a maggior ragione esser dovevano quelli di una piccola cittadina come *Bovianum vetus*.

[1] *Ibidem*, p. 124.

[2] *Ibidem*, p. 126-127.

Questa invece aveva maggior bisogno di un edificio spazioso e ben condizionato, per dar ricovero ai Legati dell' intero Sannio, allorchè vi si raccoglievano *a concilio* come fra poco dirò, massime nei mesi d' inverno così nevosi, gelidi, e tempestosi fra quelle montagne, che erano tanto intollerabili ai soldati Romani [1]. Sono quindi molto propenso a credere che il fabbricato in esame altro non fosse stato che una Curia antichissima, la quale, probabilmente nei tempi nefasti della guerra Sociale, fu diroccata da forze nemiche, e poco dopo restaurata con eleganza maggiore, per alto scopo politico. Per afforzare intanto la soluzione del terzo problema, superiormente proposto, ci sarà utile e di buon lume la commemorazione di alcuni fra gl' innumeri fatti bellici avvenuti in tal' epoca fra gli Osci e i Romani.

Nell' anno di Roma 665, corrispondente all' anno 88 *anteriore* alla èra volgare, quella belva feroce di *Lucio Cornelio Silla* trovavasi nella Campania alla testa di un numeroso esercito; e dopo avere presso Pompei e Nola distrutto l'esercito avversario di *Lucio Cluenzio*, e costretto ad arrendersi l' intero popolo *Irpino*, volse la guerra verso l' interno del Sannio. Ma sapendo che l' Osco Imperatore *Papio Mutilo* aveva bene sbarrati e muniti tutti i passi e le gole montane che quivi conducevano, non volle arrischiarsi ad assalirlo di fronte; ma, sotto la guida di buone e lautamente pagate spie paesane, come io reputo, rivolse occultamente per lunghi e tortuosi sentieri le sue milizie; ed assaltando improvvisamente alle spalle i nemici, parte ne uccise e parte ne pose in fuga, compreso lo stesso Papio, il quale ferito e con pochi seguaci, appena ebbe tempo di correre a ricoverarsi in *Aesernia*. Poscia, impadronitosi dei vicini accampamenti, corse Silla verso *Bovianum*, ove raccoglievasi il *Concilio*, ossia l'Assemblea generale di tutti i principali personaggi della Nazione; e quivi adoperando i suoi soliti stratagemmi atti a circuire i nemici, giunse ad impadronirsi di essa Città dopo tre ore di acerrima oppugnazione. E fattone quello scempio che il suo animo ferino richiedeva, all' appressarsi dell' inverno tornossene in Roma a chiedere il Consolato [2].

[1]) Livio, *Hist. Rom.*, X, 45.

[2]) Appiano, *B. C.*, I. 51: καὶ μετῆλθεν ἐπὶ Σαυνίτας, οὐχ ᾗ Μοτίλος ὁ τῶν Σαυνιτῶν

CAPITOLO SECONDO

Questi fatti narra *Appiano Alessandrino*; ma noi così lontani ed ignoranti posteri, privi di quei libri del grande storico Patavino che narravano più diffusamente i fatti medesimi; e privi ancora della storia speciale, e più preziosa, della guerra Sociale e Civile, composta da *Lucio Lucceio* e memorata da Cicerone [1]), non restiamo pienamente soddisfatti dalle descrizioni del Greco scrittore. Ci è lecito perciò di indagare, se è possibile, sopra quale delle due città Osche che portavano il nome *Bovianum* scagliaronsi così funesti i fulmini di Silla. La scuola letteraria Germanica, afferma che essa Città fosse stata quella che poscia venne appellata *Bovianum Undecimanorum*, corrispondente all'attuale *Boiano*. Egli è vero che la medesima era opulentissima, e capitale degli Osci cognominati *Pentri* [2]); ma che fosse stata la sede del Concilio generale di tutti i popoli del Sannio nessuno lo ha dimostrato. A me intanto sembra molto più ragionevole il credere che la vera Metropoli Osca, ove fu prima di tutto impiantata la nascente colonia Sabellica, altra non potette essere che *Bovianum vetus*; ed il suo cognome stesso dice che fu più antica dell'altra e perciò più autorevole. Se guardiamo difatti alla sua posizione topografica che fronteggia il confine dei forti e bellicosi popoli *Marsi*, *Peligni* e *Volsci*, dobbiam riconoscere esser dessa un punto strategico

στρατηγὸς τὰς παρόδους ἐφύλαττεν, ἀλλ' ἑτέραν ἀδόκητον ἐκ περιόδου. Προσπεσὼν δ' ἄφνω, πολλούς τε ἔκτεινε, καὶ τῶν ὑπολοίπων σποράδην διαφυγόντων, ὁ μὲν Μοτίλος τραυματίας ἐς Αἰσερνίαν σὺν ὀλίγοις κατέφυγεν. Ὁ δὲ Σύλλας, αὐτοῦ τὸ στρατοπέδον ἐξελὼν, ἐς Βουάνον παρῆλθεν, ἣ κοινοβούλιον ἦν τῶν ἀποστάντων. Τρεῖς δ' ἄκρας τῆς πόλεως ἐχούσης, καὶ τῶν Βουάνων ἐς τὸν Σύλλαν ἐπεστραμμένων, περιπέμψας τινὰς ὁ Σύλλας, ἐκέλευε καταβαβεῖν ἥντινα τῶν ἄλλων δυνηθεῖεν ἄκραν, καὶ καπνῷ τοῦτο σημῆναι. Γενομένου δὲ τοῦ καπνοῦ, συμβαλὼν τοῖς ἐκ μετώπου, καὶ μαχόμενος ὥραις τρισὶ καρτερῶς, εἷλε τὴν πόλιν. Καὶ τάδε μὲν ἦν τοῦδε τοῦ θέρους εὐπραγήματα Σύλλα. Χειμῶνος δ' ἐπιόντος ὁ μὲν ἐς Ρώμην ἀνέστρεφεν, ἐς ὑπατείαν παραγγέλλων.

[1]) Cicerone, *Ad diversos*, V, 12.

[2]) Livio, IX, 31.

molto prezioso, predominante per le naturali difese che da ogni banda la circondano, e luogo inoltre molto salubre e di amena dimora. Aveva essa, e possiede tuttora un clima così temperato, da potervi vegetare e fruttificare l'olivo, la vite, ed ogni specie di cereali [1]). Non potrebbe quindi dubitarsi che i giovani Sabelli provvenienti dal nord-ovest, dopo che ebbero oltrepassati i monti e le elevate pianure fredde e sterili di *Pescasseroli*, di *Alfedena* e di *Castel di Sangro*, si fossero prima di tutto impadroniti della predetta località per fondarvi la loro Metropoli principale, imponendovi il significativo nome di BOVAÌANOM. E l'altra città omonima, posta ad oltre venti miglia più al sud, dovette essere edificata posteriormente, a seconda che progrediva la conquista e la espulsione dei popoli *Opici*, che sparsi in piccole borgate vi dimoravano [2]). Ma la posizione climatica di quest' ultima, ove nei mesi invernali non spunta raggio di sole, ed è solo flagellata dai gelidi venti del nord e del nord-ovest, era come ognun vede, assai meno lusinghiera per i nuovi abitatori, da sceglierla per loro Capitale in preferenza dell'altra [3]).

D'altra banda, Appiano narra espressamente che la Bovianum espugnata da Silla, oltre delle mura che la circondavano, era difesa e protetta da tre acropoli contigue. Silla perciò continuando la sua vecchia tattica diretta a circuire il nemico, mentre aggiravasi minaccioso di fronte alla città, ordinò ad alcune squadre di militi di correre nella parte postica delle circostanti montagne, e cercare d'im-

[1]) GIUSTINIANI, Dizionario storico del Regno di Napoli, tom. 7, p. 166 (Napoli 1804): « **Pietrabbondante**, *Diocesi di Trivento, è allogata su di un monte, ove respirasi buon'aria, e il territorio dà agli abitanti grano, vino, olio, e sonovi de' pascoli per l'industria degli animali: nel 1532 era tassata per fuochi 57, nel 1545 per 78, nel 1651 per 92, nel 1605 per 103, nel 1648* [anno di gran pestilenza] *per 90, e nel 1669 per 82* ».

[2]) STRABONE, *l. c.* V, 4, 12.

[3]) « **Boiano.** — *Giace a piedi degli Appennini in un sito così infelice, ch' è privo di sole per quattro mesi dell' anno. L'aria d' inverno vi è umida e fredda, ma le campagne son belle e temperate* ». (GALANTI, *Descrizione del Contado di Molise*, tom. I, pag. 26. Napoli, 1781).

padronirsi di *due* fra quelle acropoli ove era men difficile il conato; ed in caso di riuscita, dargliene il segno mediante colonne di fumo [1]). Ciò avvenuto slanciossi all'assalto, ed i Bovianensi, benchè atterriti dalla presa delle acropoli che favorivano la loro ritirata, pure sostennero per tre ore la difesa delle mura, ed il potente urto delle macchine Romane; ma infine costretti a cedere, procurarono di salvarsi nella terza e maggiore acropoli che era l'unica via di fuga loro rimasta.

Ora, in Pietrabbondante queste tre acropoli, con le vestigia delle fortificazioni poligone, esistono tuttora, benchè desolate. La maggiore e la più ampia ed elevata, alle spalle della Città, ora si appella *monte Saraceno*, corruttela evidente di *Caraceno*. E le altre due acropoli che facevano ad essa appendice, erano poste sopra punte isolate della catena montuosa che estendesi verso il nord-est, ed abbraccia la pianura sottostante. *Ambrogio Caraba* testimonio oculare, dopo aver descritta la posizione e le fortificazioni del detto monte Saraceno, ecco come fa parola delle altre due acropoli, senza conoscerne l'importanza storica: « Altre mura però di pari [ciclopica] struttura ed età si veggono edificate (cosa singolare!) sopra il primo isolato macigno o masso che si eleva dalla parte della salita del monte, a greco, e accosto alle abitazioni del Comune [di Pietrabbondante]; ed ha nome *Morgia del corso* [corrige *corvo*]: ove rimangono in uno spiazzo di 28 palmi in circa di lunghezza, e 10 di altezza all'estremità della breve piattaforma, dal lato di oriente, ove è solo ed a stento accessibile. E ne hanno anche vestigia gli altri contigui massi che sovrastano alle abitazioni stesse, detti *Morgia della torre Manclusani* [corr. *Marchesani*], e *Morgia del Castello*, i quali con fortificazioni siffatte servir dovevano quasi di avamposti al castello del monte [Saraceno] » [2]).

Ma per dare ai benevoli lettori un'idea più chiara di quella classica contrada, piacemi inserire alla *Tavola 1ª*, in calce della presente Memoria, una veduta di Pietrabbondante disegnata nel 1857, allorchè

[1]) Appiano, *l. cit.* I, 51.

[2]) Caraba, ap. Cirelli, *Poliorama pittoresco*, tom. XVIII (1858-59), p. 302.

eseguironsi i primi scavi nella pianura del *Calcatello*. Vi si scorgono le linee dei lunghi fossi che vi furono aperti, nonchè i mucchi dei materiali venuti fuora e trasportati dalle operaie. E sopra tutto torreggia maestoso il detto monte *Saraceno*, in cima al quale rimangono tuttora, come ho notato, vestigi di mura poligone; ma che mostrano di essere state raffazzonate sopra ruderi più antichi [1]).

Premesse queste nozioni di fatto, e tornando al racconto di Appiano, io con perfetta convinzione sostengo che il *Bovianum* espugnato da Silla, nel 665 di Roma, altro non potette essere che il *Bovianum vetus* di Pietrabbondante. Lo scopo principale che aveva quel mostro era quello di recidere la testa al toro Sannitico distruggendone la Città capitale, e non già il correre frammezzo a quel viluppo di monti in cerca di preda. D'altronde non poteva ignorare che la previdenza degli Osci faceva loro nascondere gli oggetti più preziosi sulle cime inaccessibili dei *monti Craniti* (τὰ ὄρη τὰ κρανιτὰ), memorati da Zonara, ove indarno i Romani, fin dai tempi più antichi, tentarono di penetrare [2]). Se dunque è vera la tradizione raccolta dal *Freinshemio*, che afferma aver *Pompedio Silone* ricuperata la Città di Bovianum e quivi entrato in trionfo nello stesso anno 665 [3]), ciò dovette avvenire nei mesi invernali, quando Silla se ne era partito alla volta di Roma, dopo aver saccheggiata la misera Città, ed atterratene gli edificii pubblici principali. Risulta quindi molto conforme alla ragione ed alla verità che Silla medesimo, lungi dall'abbandonare quella importantissima posizione strategica e politica, vi avesse allogato un buon

[1]) *Poliorama pittoresco*, vol. cit., pag. 261. Una tesa delle mura poligone del monte Saraceno sta disegnata nell'opera e volume predetto, alla pag. 249.

[2]) Zonara, VIII, 6.

[3]) Frehinsemio, *Supplem. in loc. lib. LXXVI Liviani*, VI: « *Silo Pompaedius Bovianum oppidum receperat: eius victoriae tam immoderatae laetitia fuit, vel in honorem ducis, vel ad referendam Romanis vicem, Pompaedius triumphus decerneretur, isque Bovianum triumphans invectus est: quod in omen acceptum; nam in urbem victam laurea deportata, hostium tradidisse victoriam visus est; utique postquam proximo deinde proelio apud Teanum congressus, amisso exercitu, una cum Obsidio aliorum Italicorum duce, oppressus est* ».

presidio di militi, e riattate le fortificazioni deteriorate. Ma gli Osci, guidati da Pompedio, giunsero prestamente a riconquistare la loro Metropoli; e ne ebbero tanta letizia, da condurre in essa il loro Duce, con tutti gli onori e le pompe di un solenne trionfo [1]).

In questo frattempo erasi già divulgata la famosa *Legge Giulia* proposta dai Tribuni della plebe *M. Plauzio Silvano*, e *C. Papirio Carbone*, con la quale concedevasi la cittadinanza Romana a tutti gl' Italici che volontariamente avessero deposte le armi, ed a quelli puranco che non ancora le avessero brandite. Essendo questa sciagurata cittadinanza lo scopo principale di tanta guerra, tutti accettarono la nuo-

[1]) Fu edito dal *Seguino*, e ripetuto dal *Morelli* un piccolo ma singolare e rarissimo bronzo monetale coi seguenti tipi: *Testa pileata di Vulcano imberbe, rivolta a destra.* Dietro, nel campo, *forcipe.* **Rovescio.** *Vittoria, con palma nella destra, che guida una quadriga gradiente.* Sotto, in linea curva è scritto: STATI TREBO. (Morelli, *Thesaur. Familiar.* Statia, n. II. (p. 398). — Le illustrazioni datane dal Seguino e dall' Havercampo non sono affatto soddisfacenti; ma devesi al nostro Italiano Celestino Cavedoni la vera interpretazione di esso. « *Mi passò per la mente*, egli scrisse, *che la monetuccia singolarissima... fosse impressa appunto dagli alleati della guerra Marsica.... Il tipo del riverso riferir potrebbesi al trionfo menato da Pompedio Silone in Boviano* (Iul. Obseq. *de prodigiis*, cap. 116); *e quello del ritto a Vettio Scatone che espugnò Aesernia* (Appian. *B. C.* I, 41, 51), *nelle cui monete ricorre la testa di Vulcano imberbe pileata, con dappresso la sua tenaglia.... Anche la nomenclatura* STATI TREBO *meglio si addice a personaggio Sannitico anzichè ad un Romano. Fra i duci della guerra Marsica non riscontrasi uno Stazio Trebonio, ma quello della medaglia forse comandava il presidio di Aesernia, dopochè venne essa in potere degli Italici* » (*Bullett. Arch. Napolitano*, n. s., V, p. 152). A queste considerazioni del sommo Numismatico può soggiungersi in conferma, che Stazio Trebonio dovè probabilmente essere uno dei cinque Pretori eletti dagl' Italici allorchè, perduta Corfinio, stabilirono la loro Capitale in Aesernia (*Diodoro Siculo*, XXXVII, 11, 9), i quali Pretori da nessuno sono stati specificati, come lo furono quelli eletti in Corfinio. Quindi il tipo di Vulcano può alludere all'antico protettore della nuova Metropoli, ove la monetina fu coniata, ed il rovescio al trionfo del Marso *Q. Pompedio Silone*, ciò che spiega come la epigrafe fu scritta in lingua Latina, e non già Osca; e dà ragione dell' estrema rarità del nummo.

va legge, ad eccezione dei Lucani e degli Osci, i quali benchè abbandonati, rimasero costantemente in armi. Questi ultimi poi continuarono disperatamente a combattere sotto forma di *guerriglie*, e scorazzavano per la Campania e per altri luoghi viciniori, saccheggiando tutte le opulenti borgate e campagne che non avevano sufficiente difesa. Le legioni Romane sotto il comando di *Q. Cecilio Metello Pio* nulla poterono oprare per dar riparo a tanta ruina; cosicchè il Senato videsi costretto di venire a trattative di pace con tali indomabili nemici. Ma gli Osci imposero per condizioni: 1° *la cittadinanza Romana per loro, e per tutti gli estranei che eransi ad essi congiunti*; 2° *il ritenere le prede dovunque fatte*; 3° *la restituzione di tutti i disertori.* Tali domande non furono accettate, riputandosi eccessive; però C. Mario ed i suoi partigiani che videro qual potente alleanza avrebbero potuta acquistare, accettarono pienamente le esposte condizioni, e congiunsero secoloro le forze del Sannio, e quelle ancora dei Lucani [1]).

Tutti sanno le atrocità commesse da Mario e da Cinna in Roma, nonchè la terribile reazione di Silla dopochè fu tornato dall'Asia. Sconfitte pienamente le forze Mariane e Sannitiche nella battaglia di *Sacriporto*; costretto il giovine figlio di Mario a ricoverarsi in *Praeneste*, corse Silla ad assediarlo in quella fortezza ricingendola di valido steccato, e fortificando i passi e le gole dei monti che ad essa conducevano. Fu allora che in tutto il Sannio risuonò l'ultimo grido di guerra, l'ultima chiamata alle armi per vendicare il massacro di tanta valorosa gioventù in Sacriporto, ove Silla aveva ferocemente ordinato ai suoi di uccidere senza pietà i feriti e i prigionieri Sannitici [2]). Raccoltosi così di gran fretta un esercito di *settantamila* armati sotto il comando di *Ponzio Telesino*, di *Lamponio Lucano*, e di un tal *Gutta Capuano*, tentossi invano di approssimarsi al vallo che circondava *Praeneste*, attesochè tutti gli approcci erano stati sbarrati dalla Sillana preveggenza, come sopra ho accennato. Ponzio allora, avendo conosciuto che correvangli incontro Silla di fronte, e Pom-

[1]) Appiano, *B. C.*, I, 68; cf. Livio, *Epitome*, lib. LXXX.
[2]) *Idem*, *Ibid.* 87.

peio alle spalle, e quindi eragli impossibile lo avanzare ed il retrocedere, uscì di nottetempo con tutto l'esercito dai suoi accampamenti, e con una giravolta ammirabile corse verso Roma, e poco mancò che non se ne fosse di sorpresa impadronito, avendola trovata quasi vacua di difensori. Ma venutogli meno questo colpo arditissimo, senza perder coraggio, accampossi rimpetto a *Porta Collina*, a poco più di un miglio di distanza, e quivi attese l'esercito di Silla, per l'ultimo e definitivo certame [1]). Niuna battaglia, dice Plutarco, fu cotanto acerrima ed accanita. In essa il sinistro corno di Silla aveva la peggio, e poco mancò che egli medesimo non fosse ucciso, e Roma occupata. Ma il suo corno destro comandato da *Crasso*, pose in fuga i Sanniti fino ad *Antemna*, dopo averne uccisi la maggior parte. Accorse subito Silla in quel luogo, e trovò che tremila di essi gli si arrendevano per la somma stanchezza, implorando perdono. Il mostro promise loro l'impunità, purchè i restanti avessero fatto lo stesso. Ne raccolse quindi circa seimila, mentre molti altri preferirono togliersi scambievolmente la vita [2]). Ripugna il commemorare la fredda strage che il fedifrago fece di questi inermi, dopochè furono condotti in Roma, esclamando che giammai alcun Romano avrebbe avuto pace finchè restasse in piedi la nazione Sannitica. E così alle calende di Novembre dell'anno di Roma 672, ottantuno anni prima dell'Èra volgare, cadde per non più risorgere come Stato sovrano ed indipendente, quella valorosissima e pertinace nazione Osca che aspirava alla distruzione di Roma, ed alla egemonia dell'intera Italia [3]).

[1]) *Idem.*, *Ibid.* 90.

[2]) Plutarco, *Sylla.* XXIX; XXX.

[3]) « At Pontius Telesinus dux Samnitium, vir animi bellique fortissimus, penitusque Romano nomini infestissimus, contractis circiter XL milia fortissimae, pertinacissimaeque in retinendis armis iuventutis, Carbone ac Mario Consulibus (a. u. c. 672)... Kal. Novembribus, ita ad portam Collinam cum Sulla dimicavit, ut ad summum discrimen et eum et rempublicam perduceret. Quae non maius periculum adiit, Hannibalis intra tertium miliarium castra conspicatis, quam eo die circumvolans ordines exercitus sui Telesinus, dictitansque adesse Romanis ultimum diem,

Dopo tante efferatezze, Silla nell'assumere il funesto titolo di Dittatore, ricevè dal pauroso Senato ampia facoltà di distruggere città e villaggi nemici a suo piacimento, e d'innalzarne delle nuove, nonchè di dividerne i campi ed assegnarli a coloro cui avesse voluto [1]). Consentaneo quindi al suo programma, eseguì col mezzo delle proscrizioni nuove stragi, e poscia, mancati gli uomini si rivolse contro le loro abitazioni, e ne rase al suolo quante più ne potè. Fra le città di maggior conto che furono distrutte in questa orrida bufera, Strabone novera espressamente Βοϊανόν, Αἰσερνία, Πάννα, Τελεσία [2]). Alla *Bovianum* di Pietrabbondante io fermamente reputo che abbia alluso il gran geografo, non già alla seconda *Bovianum*, la quale ai suoi tempi era Municipio di legge Giulia, ed aveva goduto la valida protezione di Giulio Cesare [3]). Egli è certo che *Aesernia* e *Telesia* erano ai tempi medesimi risorte, e protette egualmente; ma per la vecchia *Bovianum* dovette usarsi maggior rigore e proibizione, poichè era stata la Metropoli del Sannio universo. Adottossi quindi alle desolate ruine della medesima la stessa misura crudele usata alle rovine di *Stabia*: «... *in Campano agro*, esclama il vecchio Plinio, *Stabiae oppidum fuere, usque ad Pompeium et L. Catonem Cos.*, (a. u. c. 665), *pridie K. Mai.*, *quo die L. Sulla legatus bello Sociali id delevit*: *quod nunc in villam abiit* » [4]).

vociferabatur eruendam delendamque Urbem; adiiciens, nunquam defuturos raptores Italicae libertatis lupos, nisi sylva in quam refugere solerent, esset excisa ». (Velleio Patercolo, *Hist.*, II, 27, 1-2).

[1]) Plutarco, *Sylla*, XXXIII, 2.

[2]) Strabone, V, 4, 11. La ignotissima città Πάννα quivi memorata dal Geografo, io reputo debba emendarsi in Βάννα, per render ragione della origine del nome Osco offerto da una epigrafe trovata in *Molise*, la quale dice: BN · BETITIS · BN · MEDDÌS · PROFFED (Zvetaieff, *Sylloge*, p. 17, n. 22), con il confronto della epigrafe trovata anche nel Sannio: C · FLADIVS · BAN · F (*C. I. L.* IX, 2782); senza dire della BANTIA Lucana che è nome affine di città originaria Sannitica. Fosse la *Banna* Straboniana sepolta nel territorio del Comune di Bagnoli, *presso Molise*, ove non esiste ombra di *bagni*, o di *sorgenti minerali?*

[3]) *Corpus inscript. Latinarum*, Vol. I, n. 620; IX, n. 2563.

[4]) Plinio, *H. N.*, III, 9.

Raccogliendo dunque le prove epigrafiche e tettoniche soprascritte, e coordinandole con le esposte nozioni storiche, ne sorge la perfetta soluzione del **terzo problema** proposto alla posterità dall'ignorato linguaggio simbolico della Regina delle epigrafi Osche. Essa conferma, e proclama che fu Silla appunto colui che distrusse l'antica *Curia legislativa* Bovianense nell'anno 665: gli Osci però, dentro il quinquennio della di lui assenza dall'Italia, in prova della loro forte vitalità, impresero a ricostruirla con maggior lusso e splendore, e nell'Ottobre del 672 erano sul punto di dedicarla solennemente. Ma sopravvenuta la improvvisa chiamata alle armi, per liberar Mario giuniore assediato in Praeneste, dovettero tutti, Magistrati, Architetti, operai, e quanti altri cittadini eran validi a pugnare, correre frettolosamente a quella volta, da dove non ritornarono più nella patria dolente. Per questa tremenda sventura quindi mancò la necessità, il tempo, ed il braccio per completare la epigrafe monumentale, la quale, poco dopo, abbattuta dal Sillano furore e precipitata dall'alto, giacque, e restò testimonio eloquentissimo della distruzione della sua splendida *Curia*, della sua potente Città, e della fiera indipendenza nazionale Osca per tanti secoli valorosamente sostenuta.

CAPITOLO TERZO

Ben diverse però son le dottrine che ci vengono dalla Germania su questo argomento. Il Mommsen, richiamando il corrotto passo di Plinio seniore: *Samnitium colonia* (sic) *Bovianum vetus*, *et alterum cognomine Undecimanorum* [1]), volle emendare il vocabolo *colonia* in *coloniae*, per dimostrare che un tempo ebbero il governo colonico tanto il vecchio che il nuovo *Bovianum*. Soggiungendo inoltre, benchè dubbiosamente, il luogo dei *Gromatici*: « *Bouianum oppidum. lege Iulia milites deduxerunt sine colonis* » [2]), venne a conchiudere: « *Nam*,

[1]) Plinio, *H. N.*, III, 12, 107.

[2]) *Gromatici veteres*, p. 231 e 259 (*Lachmann*).

cum Bovianum Undecimanorum lege Iulia nullos colonos accepisse constet, coloniam autem etiam Bovianum vetus deductam esse probabile sit cum propter Plinii verba licet corrupta, tum propter condicionem magistratuum, haec nihil impedit quominus lege Iulia eo venerit; quamquam ut verum dicamus, vix pro testimonio est index ille parum fidus» [1]).

Ora, siccome la nostra epigrafe nega formalmente che ciò sia avvenuto, così è di bene agitare una breve discussione intorno al valore storico della opinione Mommseniana. E dico, esser più ragionevole emendare il passo di Plinio trasferendo il vocabolo « *eolonia* » alla fine del periodo, e riferendolo al precedente « *Undecimanorum* », anzichè creare una nuova colonia senza alcuna necessità. Ed in quanto al passo dei *Gromatici*, esso, conservandogli piena fede, può emendarsi rettificandone la erronea interpunzione e scrivendo : *Bouianum oppidum lege iulia : milites deduxerunt sine colonis.* Che i Sanniti superstiti a tante stragi avessero posteriormente ricevuta la cittadinanza Romana lo dice *Appiano* [2]) e lo confermano i monumenti. Ma non altri che *Giulio Cesare* fu colui che per legge fece loro concederla, nel tempo della sua Dittatura. E perciò i Bovianensi del Matese lo elessero a loro *patrono*, ed elevarongli una statua, con la seguente nota iscrizione [3]):

c · *iul*IO · CAESARI · IM*per*
DICTAT · ITERV*m* (*a. U. c.* 706-708)
*pont*VFICI MAX*umo*
aug·*c*OS · PATRONO · MV*nic*
D · C

La legge Giulia perciò, in questo ed in altri luoghi commemorata dai Gromatici, è la celebre *Lex Iulia Municipalis* additata chiaramente

[1]) Mommsen, *C. I. Latinarum*, vol. IX, p. 239.
[2]) Appiano, *B. C.* I, 53.
[3]) *C. I. L.*, I, n. 620; IX, n. 2563.

da una lapide Patavina [1]), ed un cui lungo brano ci è sopravvissuto nella lamina di bronzo scavata in *Pisticci*, Provincia di *Potenza* [2]).

Oltre dei passi di Plinio, e dei Gromatici, il Mommsen chiama in sostegno della sua ipotesi la condizione colonica dei Magistrati rinvenuti nelle lapidi scavate, secondo lui, in Pietrabbondante. Pochine invero: esse non sono che le due seguenti [3]):

1ª	2ª
////F · IVSTO · VE////	D · M · S
////D · II · VIRO · B////	M · CVFIO · MARCEL
////CIII · SINEVI////	AEDILICIO
////////////IVSTVS////////////	M · CVFIVS · RVFILLVS
////////////////////////////////	FRATRI · B · M · F

Ma convien riflettere che la prima non fu dissepolta nel bacino interno dei monti che circondano la pianura di Pietrabbondante, ma bensì nel versante opposto di essi, a circa due chilometri di distanza, ove è la masseria campestre di Giulio Fabrizii. Quindi può appartenere alla vicina Città di *Agnone*, nel cui territorio si rinvenne un'altra lapide duumvirale, ed un importantissimo e ben noto monumento Osco. In quanto poi alla seconda, è vero che sta murata nella Chiesa matrice di Pietrabbondante ed anteriormente giaceva in

[1]) *C. I. L.*, vol. V, n. 2864.

[2]) *Idem*, vol. I, n. 206.

[3]) *Idem*, vol. IX, n. 2777, 2775. Ad esse può aggiungersi un piccolo frammento: I · VOL||IR (*ibid.* n. 2792). Le altre due edite quivi ai nn. 2779, e 2784, sono insignificanti per la storia della città, e solo depongono che in tempi bassi la contrada ebbe alcuni abitatori. Nulla poi soggiungo intorno a tutte le altre epigrafi conglomerate dal Mommsen sotto la rubrica di *Bovianum Vetus*, ma rinvenute in punti ed in territorii assai lontani dalla medesima città, che abbracciano molto ampio spazio, il quale non poteva esser deserto di Oppidi e di Magistrati, benchè non ne sia rimasta alcuna precisa memoria.

un angolo della casa Marchesani [1]); ma la sua provvenienza è del tutto ignota. Esso perciò ben potevano appartenere a predii rustici, o a ville di uomini facoltosi che erano o furono Magistrati colonici di altre città viciniori, od anche lontane. Ed in qualunque ipotesi, non sono queste misere e malconcie lapiduccie di tempi bassi quelle che val gono a testificare l'esistenza di una colonia Romana, la quale avrebbe dovuto lasciar di sè ben altre vestigia. Il bello e magnifico territorio di *Bovianum vetus* non poteva restare eternamente deserto dopo la distruzione Sillana della città; ma altre genti strane, barbare, ed ignoranti dovettero esservi inviate per coltivare quel suolo, con proibizione di ricostruirvi un oppido qualunque. Questo testificano i numerosi sepolcri di tegoloni quivi scoverti quasi a fior di terra, e senza alcuna epigrafe, a pochi metri di distanza dall'edifizio pubblico, il quale era al certo situato nel *foro*, nel luogo più nobile della Città [2]). Non è meraviglia dunque se *anche il nome* della classica *Bovianum* rimase distrutto e sommerso nelle tenebre della barbarie; cosicchè se il vecchio Plinio non l'avesse fuggevolmente commemorata, la posterità ignorerebbe completamente, e forse eternamente, la sua esistenza. Quale scrittore, quale itinerario dei tempi imperiali ha conosciuta la città di *Bovianum vetus*? Quali vestigi di strada consolare conducente essa sonosi rinvenuti? Nulla, nulla. E neppure nei numerosi scritti del medio evo e del risorgimento ne è trapelata la menoma nozione. Si conosce che i Saraceni, nell'880 dell'êra volgare, distrussero *Isernia*, *Telese*, *Alife*, *Sepino*, *Boiano*, *Venafro* [3]), e non altro. Svolgete la *Tabula Italiae Medii Aevi*, edita dal Muratori [4]),

[1]) Caraba, *Bullettino Arch. Napolit.* dell'Avellino, vol. III (1844) p. 12. Ed il luogo ove rinvennesi la prima di queste epigrafi, fu precisato dallo stesso autore negli *Annali dell' Instituto Archeologico di Roma* 1854, p. 21.

[2]) De Petra, *Relazione* citata: *Giorn. degli scavi di Pompei*, n. s. tom. II, p. 118.

[3]) *Historia nongentorum Monachorum decollatorum* etc., ap. Ughelli, *Italia Sacra*, tom. VI, p. 477.

[4]) *Rerum Italicarum Scriptores*, tom. X, p. VIII, IX.

e troverete deserte le rive dell' alto *Trinius*, salvo un Paesello di nome *Barragium* nel *Gastaldatus Teatensis;* mentre nel confinante *Gastaldatus Alczeci* sono ben figurati *Sepianum*, *Bouianum*, *Esernia*, *Samnium*, ed il piccolo *S. Vincentius* sul *Volturno*. Molto più infelice fu dunque la sua sorte, in paragone di quella di *Stabia*, la quale, se non altro, venne commemorata dagli Scrittori di ogni epoca, Greci e Latini, ed illustrata da tre diplomi di congedo militare, e da altre importanti epigrafi rinvenute nel suo territorio. A gran ragione pertanto esclamava Lucio Floro: « *Populus Romanus, Samnitas invasit... patres eorumque liberos ita subegit ac domuit, ita ruinas ipsas urbium diruit, ut hodie Samnium in ipsa Samnio requiratur, nec facile appareat materia quatuor et viginti triumphorum* » [1]).

I laceri avanzi degli eserciti Sannitici sconfitti a *Sacriporto* ed a Porta Collina, che riuscirono a salvarsi con la fuga, non potendo riedere nella Patria desolata, preferirono di arruolarsi sotto le bandiere del fiero nemico di Silla *Sertorio*, ed andarsene secolui in Ispagna, per continuare la guerra contro il distruttore della loro Nazione e i suoi partegiani. Ed a questo nucleo accorsero poscia in gran numero altri Sanniti, allorchè si videro espulsi dagli aviti poderi, e mancanti di ogni sussistenza, per effetto delle persecuzioni Sillane, brevemente descritteci da *Appiano* [2]). Con tali *milizie della disperazione*, e con l'aiuto dei valorosi *Celtiberi*, Sertorio fu in grado di raccogliere un esercito che espulse dalla Spagna tutti i Magistrati Romani, e pose in fuga le forze inviate a combatterlo; cosicchè fu tanto l'entusiasmo e la gloria che ne conseguì, da fargli meditare una spedizione in Italia, a simiglianza di *Annibale*, col qual nome era salutato da tutti. Atterrito il Senato di Roma da queste notizie, altro non potè fare che lanciargli contro un gran nerbo di milizie sotto il comando di *Pompeo Magno*, giovane già famoso per vittorie militari

[1]) Floro, *Epitome rerum Romanarum*, I, 16, 7-8.

[2]) Appiano, *B. C.*, I, 96. Cf. Strabone, nel passo sopra citato: V, 4, 11.

anteriormente ottenute in Affrica ed in Italia. Ma anch'esso fu più volte sconfitto da Sertorio, ed anche gravemente ferito in una battaglia. La lotta intanto, durò per *otto anni*; e solo ebbe fine con la uccisione a tradimento di questo gran Capitano [1]).

Ho rapidamente commemorato questi fatti storici, che potrebbero riguardarsi estranei al mio assunto, solo per spiegare la origine Sannitica di alcune città della Spagna, da nessuno, per quanto conosco, indagata. Il vecchio Plinio nel catalogo delle città Spagnuole della *Tarracona* che furono « *Municipia civium Romanorum* », memora gli *Oscenses regionis Vescitaniae* [2]), presso i *Celtiberi*. Queste parole accennano all'esistenza di una città appellata **Osca**; e tale appunto vien detta da *Strabone*, da *Velleio*, da *Plutarco*, da *Floro*, da *Tolomeo*, e da varie monete [3]). Oggi dalle sue ruine sorge la città che nomasi *Huesca*. Ora chi mai avrebbe potuto in origine dare ad essa un nome così significativo, se non i Sanniti emigrati in quei luoghi durante le proscrizioni, le espulsioni, e le devastazioni Sillane? Sono notevolissimi i passi di *Velleio Patercolo*, e di *Plutarco*, ove narrasi che Sertorio appunto in *Osca*, stando a cena, fu vilmente trafitto dallo scellerato Perperna: segno che quivi, come a città fidatissima, aveva stabilito il centro delle sue militari operazioni, e dell'amministrazione Civile puranco. Plinio inoltre ricorda, nella Provincia Betica della stessa Spagna, una seconda **Osca**, con le seguenti parole: « *Hippo nova*, *Illurco*, **Osca**, *Escua* » [4]). Di essa però non vi è ricordo posteriore; ed oggi appellasi il luogo ove sorgeva: *El cerro de Leon*, ovvero *la huerta de Solana* [5]). Ma per sommo compenso, essa è

[1]) Appiano, *ibid.*, 108.

[2]) Plin., *H. N.*, III, 4, 7. È in questo passo notevole anche la citazione di una *regio Vescitania*, che ricorda la città Osca di *Vescia* nella Campania.

[3]) Strabone, III, 4, 10; Velleio, II, 30; Plutarco, *Sertor.*, XIV, 3; Floro, III, 22; Tolomeo, II, 6; Eckhel, *D. N. V.*, I, p. 23.

[4]) Plinio, l. c., III, 3, 5.

[5]) *Corpus Inscript. Latinarum*, vol. II, pag. 275.

divenuta celebre, a cagione di due monumenti importantissimi rinvenuti nel suo territorio [1]:

1°		2°
P · MAGNIO · P · F · QVIR · RVFO ·		C · LICINIO · AGRINO ·
MAGONIANO · TR · MIL · IIII ·		OSQ · IIVIRo · BIS ·
PROC · AVG · XX · HER · PER · HISP · BAET ·		C · LICINIVS · AGRIPPINVS ·
ET · LVSITAN · ITEM · PROC · AVG ·		F · OPTVMO · PATRI ·
PER BAETIC · AD · FAL · VEGET ·	5	ACCEPTA · EXEDRA ·
ITEM · PROC · AVG · PROV · BAET · AD		ABORDINE · M · M · OSQ ·
DVCEN · ACILI · PLEC · AMICO · OPTIMO		STATVAM · CVM · ORNA
ET · BENE · DE · PROVINCIA ·		MENTIS · EXEDRAE ·
SEMPER · MERITO · D · D		DATO · EPVLO · D · D ·

Il primo di questi, scritto con ottimi caratteri che ricordano il secolo di Augusto, è memorabile nel quarto e nel quinto rigo, ove leggesi che il Tribuno militare Publio Magnio Rufo, ebbe fra le altre cariche ufficiali, quella singolarissima e giammai comparsa, di PROC(*urator*) AVG(*usti*) PER BAETIC(*am*) AD FAL(*ernas*) VEGET(*andas*), come con molto acume fu supplito ed interpretato dal Mommsen. Di quale importanza quindi sia questo documento, e quale appoggio rechi alla mia tesi intorno alla origine Sannitica delle due commemorate città, non vi è chi nol veda. I profughi Sanniti soltanto, che ben conoscevano la inarrivabile bontà del vino Falerno, ebbero la cura di trasportarne i vitigni *Aminei*, che lo producevano, nella città da loro fondata, per fare lauti guadagni con la cultura di essi. Ma con l'andare del tempo essendosi, come tutte le cose umane trascurata, e forse per guerre, essendo prossima ad esser distrutta tale importante industria, l'Imperatore Ottaviano Augusto incaricò il memorato suo Procuratore di ravvivarla, introducendo colà nuovi vitigni falernitani tratti dalla Campania. Oggi sono giustamente rinomati i vini

[1]) *Ibidem*, num. 2029; 2030.

di *Malaga*; ma questa città è sita a poca distanza, e proprio dirimpetto al luogo ove sorgeva la **Osca** *Beticense*.

La seconda epigrafe su riprodotta, mostrasi pure di non lieve importanza, benchè pertinente a tempi d'Impero avanzato. In essa il titolare *Caio Licinio Agrino*, dichiarasi OSQ(*uensis*), e *duumvir bis*; ma rimane a spiegare il perchè egli appellasi *Osquensis* e non *Oscensis*, in guisa da far supporre che la sua città fosse chiamata *Osqua*, e non *Osca*, come l'altra della *Tarragona*. È noto che gli Osci non avevano nel loro alfabeto la lettera Q, ma la esprimevano con la sillaba KV; laonde io reputo che eglino dovettero scrivere il nome della nuova città: OSKVA, come nelle monete scrissero KAPVA, seguendo il genio particolare della loro lingua, ed adoperando l'V *consonante*: ℶ, quasichè pronunziassero: OSK-VA. I Latini posteriori, tradussero il KV in Q. La epigrafe inoltre è preziosa, dappoichè ci conferma la protezione efficace concessa alla decadente città Sannitica dall'imperatore Ottaviano Augusto, il quale elevolla al grado di *Municipio governato dai duumiri giusdicenti*: forma politica istituita dallo stesso imperante, come il dimostra il *Municipium Augustum Veiens* [1]), ed il Municipio della nostra limitrofa *Herculaneum* [2]). La duplice *Osca* quindi, che rinviensi nella Spagna, è un altro argomento del costume Sannitico di estendere a città diverse denominazioni uniformi.

Tralasciando altre ricordanze minori, io trovo in fine la esistenza di un altro oppido Sannitico nelle vicinanze di *Osqua*. Me ne dà indizio *Plinio*, il quale nel descrivere i popoli della Spagna citeriore, così si esprime: « *Primi in ora Bastuli.... Oppida orae proxima: Urci, adscriptumque Baeticae* Barea » [3]). Quest'ultimo nome infatti, è per me molto significativo, perocchè esiste sulla destra dell'alto Sangro un popoloso e civile Comune che appellasi tuttora *Barréa*, in vicinanza di *Alfedena*. Ad esso io, molti anni or sono, rivendicai alcuni frammenti di lapidi Osche trasportate altrove [4]); e conosco che

[1]) *C. I. L.*, vol. XI, n. 3797, etc.

[2]) *Ibidem*, vol. X, n. 1441, 1443, etc.

[3]) Plinio, l. c., III, 4, 3. Tolomeo (II, 6) anche la memora: Βάρεια.

[4]) *Giornale degli scavi di Pompei*, IV (1878) p. 33-34.

molti altri oggetti di antichità furono scoverti nel suo territorio, ed andati dispersi secondo il solito. È menzionato più volte il *Monasterium Sancti Angeli in Barregio*, nel *Chronicon Vulturnense* edito dal MURATORI [1]), ma quello che più depone della sua antichità, oltre le epigrafi, è il nome, o cognome che sia, del celebre *Barea Soranus* (la città di *Sora* non è molto distante da *Barréa*), così altamente lodato da Tacito [2]). Ed abbiamo ancora in epigrafia un *Q. Marcius Barea*, Console nell' anno 18 d. C. [3]), il cui cognome probabilmente fu tratto dal Paese medesimo. Chi dunque avrebbe il coraggio di affermare che gli abitatori della florida *Barea* Ispanica fossero venuti a stabilirsi in uno dei più aspri e freddi monti del Sannio? Il lume di ragione induce a creder vero tutto l'opposto; e le tradizioni storiche lo confermano apertamente. *Strabone* c'insegna come le prime colonie dedotte dai Romani in Ispagna furono appunto nella *Betica.* Quivi il vecchio *Scipione Affricano*, circa l'anno di Roma 549, fondò una Città per residenza dei suoi legionarii rimasti invalidi, ed impose ad essa il nome d'ITALICA, per ricordanza della bella penisola dond'eran nati [4]). E le altre due città *Osqua* e *Barea* da noi segnalate, non erano gran fatto da essa lontane. È chiaro pertanto come gran parte dei popoli Osci che da Silla erano stati espulsi dai beni rustici, e dalle diroccate abitazioni, non avevano miglior rimedio ai loro travagli, che emigrare nella Spagna, ove trovavano un nucleo di facoltosi Italiani, intorno ai quali potersi raccogliere e far guadagni, senza restar preda dei barbari del paese.

Assoluta questa digressione, che mi è parsa non disutile per la storia degli Osci così scarsamente conosciuta, fa d' uopo convergere il discorso sulle moderne scavazioni eseguite nel territorio di Pietrabbondante, ed esaminarne il frutto scientifico con maggior cura e precisione.

[1]) *Rerum Italicarum Scriptores, tom.* I, *pars* II, pagg. 355, 438, 439, 467.

[2]) TACITO, *Ann.*, XVI, 21: « *Trucidatis tot insignibus viris, ad postremum Nero virtutem ipsam exscindere concupivit, interfecto* THRASEA PETO, *et* BAREA SORANO ».

[3]) *C. I. Latinar.*, VI, n. 244.

[4]) STRABONE, III, 2, 1; APPIANO, *Iberica*, XXXVIII.

CAPITOLO QUARTO

I fatti storici importantissimi manifestati dalla Regina delle epigrafi Osche, mi han condotto alla necessità di esplorare con maggior diligenza la *topografia dell'edifizio* dalle cui ruine fu essa dissepolta. Ma per quanti studî io abbia fatti sulle Relazioni ufficiose inserite nel *Giornale degli scavi di Pompei* e superiormente accennate, non ho potuto mai formarmene un'idea chiara, precisa, e scevra di quelle varie dubbiezze che solo l'accurato disegno di una *pianta* avrebbe potuto dissipare. Se le condizioni fisiche di un'età avanzata me lo avessero permesso, non avrei mancato di recarmi in quella classica contrada, per acquistare *de visu* le cognizioni necessarie: pensai quindi rivolgermi a qualche persona intelligente e proba di Pietrabbondante che, trovandosi sopra luogo, fosse almeno in grado di rispondere a parecchie mie interrogazioni più essenziali. Un Professore mio amico, oriundo del Sannio, e residente in Napoli, indicommi per questo scopo il signor Serafino Pesa *maestro elementare* in quel Paese, ed io immediatamente a lui mi diressi con lettera del 18 Maggio decorso, pregandolo in nome della Scienza, e degl'interessi storici della sua troppo obliata patria, di favorirmi, se gli fosse possibile, alcuni schiarimenti e particolarità topografiche intorno all'edifizio predetto, qualificato per *Tempio.* Gli chiesi inoltre il permesso d'inserire nella presente Memoria il suo nome, e le sue originali informazioni, come garenzia di esattezza e di verità.

Per buona fortuna, rinvenni in essolui un perfetto e cortese gentiluomo molto istruito, e competente a darmi le desiderate ed anche più estese notizie, in quanto che era stato spettatore assiduo e curiosissimo di tutti gli scavi ufficiali eseguiti nel *Calcatello*, dal 1857 in poi. Ebbi quindi in risposta una lunghissima lettera in data de' 29 dello stesso mese, nella quale egli, dopo aver gradite le mie proposte, e data una prima efficace dilucidazione ai miei non pochi quesiti, volle coronare le prove del suo amor patrio e della sua buona volontà, con accludere alla lettera un piccolo *schizzo* esprimente la

pianta dell' area interiore occupata dall' edifizio in discorso, nonchè quella dell' ampio fabbricato che per tre lati lo isola e circonda. A questo disegno inoltre egli aggiunse la vedutina di un piccol tratto delle mura poligone, e di quelle rettangolari, con le quali era stato edificato l' edifizio stesso, nonchè la veduta prospettica del lungo cornicione soprapposto ad un basamento che limitava e quasi chiudeva la fronte meridionale del fabbricato isolante sopradetto. Tutte queste interessantissime particolarità, che indarno si cercherebbero altrove, le ho religiosamente inserite nella Tavola II[a] annessa al presente lavoro, accompagnata da una *leggenda esplicativa* redatta dall' Autore medesimo.

Senza commemorare il consecutivo lungo ricambio di lettere e cartoline postali avvenuto fra me e quest' uomo egregio sopra l' istesso argomento, m'incumbe, prima di tutto, narrare il risultato delle mie ricerche fatte nel *Diario ufficiale degli scavi di Pietrabbondante*, tratto dagli Archivii del Museo Napolitano, e pubblicato nel 1888 dal socio della nostra Accademia MICHELE RUGGIERO [1]). Tardi, ma in buon punto, mi sovvenni della esistenza di tal documento; ma frammezzo alla noiosa farragine di esso, ricorderò solo quel poco che più conferisce alla illustrazione del mio tema. *Per intelligenza delle misure che qui appresso si registreranno, avverto che il palmo Napolitano eguaglia 26 centimetri.*

Nel primo giornale adunque di questi scavi, redatto dal soprastante Antonio Imparato, e munito del *visto* di Gaetano Genovese, si descrivono gli oggetti rinvenuti, dal 3 al 10 Ottobre 1857, nel detto edificio, e fra essi altro non trovo di notevole che « *due cardini di bronzo* privi delle piastre, ognuno del diametro di palmi 0,40, e dell' altezza di palmi 0,06; e di più un altro cardine anche senza piastre, alto palmi 0,17, e col diametro di pal. 0,25 ». Ma oltre a questi ed altri cimelii di poco interesse, il relatore Imparato soggiunge le parole seguenti: « *si son palesate delle lamine di bronzo ricoperte in una*

[1]) RUGGIERO, *Degli scavi di antichità nelle Provincie di Terraferma dell' antico Regno di Napoli dal 1743, al 1876. Parte seconda.* Napoli 1888.

delle facce con leggero sfoglio di oro, e diverse grandi masse di travertino sono state raccolte » [1]). Il numero però e le dimensioni di queste *lamine* è restato un mistero [2]); e solo rilevasi che il Genovese. invece di continuare ad assistere ed a dirigere gli scavi, come avrebbe dovuto, se ne andò pe' fatti suoi, addossando all' Ispettore Duca di Pescolangiano il compito relativo, ed il *visto* da apporsi ai diarii consecutivi dell' Imparato. Non dimorò dunque in Pietrabbondante che soli *otto giorni*! [3]).

In questa prima settimana di scavi, il diario registra ancora il trovamento di « *sei pezzi di un fregio con le seguenti iscrizioni*

[1]) *Ruggiero O. cit.*, pag. 217-218.

[2]) In una ricevuta degli oggetti scavati in Pietrabbondante ed esibiti dal Genovese al Principe di Bisignano ministro della casa Reale, il dì 18 Gennaio 1858, si memora solamente: *un piccolo cavallo di bronzo; un' ampolla di vetro con lungo collo; un frammento di statuetta fittile rappresentante un Bacco;* e **tre pezzettini di rame dorato.** (*Ruggiero*, Op. cit., p. 627).

[3]) La figura equivoca e nefasta di quest' uomo, ricomparisce nello strano documento seguente edito dal Ruggiero a p. 629: « Napoli 4 Maggio 1858... I due nominati Imparato e Sforza... dovrebbero, massime il primo, versare le sue cure nel compiere lo scavo del pubblico edificio ricco d' iscrizioni osche molto pregevoli a fin di poterne rintracciare altre, più che oggetti preziosi antichi di cui è spogliato... indi rivolgersi a tentare la scoverta del sepolcreto sannitico; pria nella falda meridionale della costa sul cui dorso io scopriva il sepolcreto romano, dipoi in prossimità delle vestigia del Teatro... Esaurite tali operazioni ed indagini, se la fortuna arride con lo invenimento del sepolcreto, ivi dedicarsi fino all'esaurimento de' ducati 200 assegnati per questo anno; se avversa si mostra, **volgerle il dorso e dirigersi nel Comune de' Schiavi ed altrove** (!) per tentare la raccolta di altre antichità pregevoli... Mi rimane solo a far motto di due cose, la 1ª che nella casa di D. Mariangelo Santangelo in Pietrabbondante sono depositati varii massi e ruderi de' scavi anzidetti secondo notamento che conservo, pe' quali avviso ch' ivi da quel degno galantuomo... possono essere ben custoditi fino a quando quel Comune non avrà provveduto ad una località decente ove possano essere convenevolmente depositati, sia quasi come Museo patrio che per essere agevolmente mostrati ai forastieri, archeologi ed artisti... Genovese ». La seconda di queste *due cose*, non so per qual ragione è stata omessa dal Ruggiero.

osche » etc., malamente abbozzate, e col TAFDINS (*sic*); nè tutte pertinenti al *fregio*. Nella seguente settimana poi, cioè dall'11 al 17 Ottobre m'interessa solo il notare la scoverta di due altri cardini di bronzo simili a quelli sopra descritti, e tre pomi di lettisternio, come dal Genovese furono appellati. Più « *un frammento di una gamba di statua colossale, il cui diametro superiore è palmi 0,70, e l'altezza è palmi 0,55*, marmo. Più due altri *cardini* simili al precedente, ed un altro *pomo* di lettisternio. Ed in fine altri frammenti di epigrafi osche ». Firmato: Imparato; Visto. L'Ispettore, Duca di Pescolangiano.

Dal 18 al 31 Ottobre si trova fra le altre cose registrato un ottavo *cardine* ed un quinto *pomo* simili ai precedenti. Più: « *una lamina di bronzo dorata in piccolissimi frantumi, tra i quali undici son configurati da potersi supporre essere l'orlo e parte delle piegature di una clamide o altro ornamento d'una statua* ». Seguono le firme come sopra.

Dal 1° al 7 Novembre apparisce essersi rinvenuta la nota epigrafe osca in dieci righe (*Zvetaieff*, Sylloge, n. 17).

Dall'8 al 14 dello stesso mese comparisce un altro frammento di epigrafe osca (*ibid.* n. 21), nonchè « *una porzione di gamba di animale*, **forse bue,** *lunga palmi 0,40* ». Più: « *due grandi maschere di leoni di pietra calcare aderenti a porzioni di fregio di cornicione* ». Seguono le stesse firme.

Dal 15 al 21 del mese istesso si nota: « un pezzo di cornice lungo palmi 2,25, alto palmi 1,40, di travertino, che contiene una spezzata leggenda [in osco] ». E così finirono gli scavi dell'anno 1857 architettati dalla sapienza del Genovese; ma essendo essi mancanti di scolo e di pendio, vennero bentosto trasformati in lutulenti pozzanghere.

Nell'anno seguente 1858 furono ripresi gli scavi nel giorno 1° Giugno dal soprastante Antonio Imparato. Fu da esso continuato il disterro dell'edificio pubblico « *tanto ne' laterali per incontrarne il limite, quanto nella parte del fronte che guarda oriente per poter rintracciare l'antica strada onde incontrare altri monumenti con dati più certi* » etc. Nei primi cinque giorni nulla di notevole vi fu rinvenuto; e nulla pure nei mesi seguenti, ad eccezione di « *un frammento di gamba di statua colossale di pietra, lungo palmo uno* » rinvenuto il giorno 13 Agosto; ed « *un frammento ch' esprime una parte*

di zampa di animale, lungo palmi 0,25 ». Tutti questi diarii sono sottoscritti dal solo Imparato, e senz'alcun *visto* d'impiegato superiore.

Nella pubblicazione del Ruggiero però, alla pagina 635, è trascritto integralmente il *rapporto* dell'Architto *Rizzi* nuovo direttore degli scavi in parola, con la data di *Guglionesi*, Paese del Sannio, molto lontano da Pietrabbondante; ed io ne ho superiormente a p. 5 riferita una parte. Quello che quivi più interessa, è il rinvenimento dei « *rimanenti pezzi di cornici superiori, ornati con triglifi e teste di leoni, non che lo imbasamento del detto edifizio nell'antica postura.... Il pavimento della cella pare che dovesse elevarsi dal piano di detto imbasamento per circa palmi sei* » etc.

Un secondo *rapporto* del Rizzi in data del 1° Aprile 1859 in continuazione del precedente, ma scritto in Napoli dietro richiesta del Governo, dice che il Tempio fu per intero disotterrato, « *trovando il lato postico per circa 24 palmi sotterra* ». E quivi « *si è rinvenuto l'imbasamento con porzione del muro superiore e pilastro angolare. La sua costruzione è di parallelepipedi regolari formati di pietra biancastra compatta e sonora, ma meno dura del travertino. L'imbasamento si costituisce da un plinto con grande ovolo rovescio e cimasa superiore formata di una grande gola rovescia e fascia su cui s'impianta il muro del Tempio... Nello scavo si è rinvenuto il capitello del pilastro angolare modulato con ovolo e grande tegola, quasichè di ordine toscano* [sic], *oltre vari pezzi della cornice superiore simili a' già descritti, ornati con triglifi e teste di leoni nel guscio della cimasa... Nel lato verso occidente ed a distanza di circa palmi 8, si è rinvenuto un frammento di muratura ciclopica, la quale credo sia una imitazione delle antiche opere, dappoichè sembrami non serbare le dimensioni dei massi, nè il carattere del primitivo lavoro. Questo monumento pare fosse stato un Tempio anzichè altro pubblico edifizio, perchè esso consiste di una sola cella alquanto ristretta, giusta la pianta Tav. N.°* (manca il numero), *alla quale si accedeva per una sola porta nel lato d'innanti, senza avere nè portico nè altro ricovero in fin di esso.... come osservasi nella Basilica di Pesto* etc. ».

A questo *rapporto* furono dal Rizzi aggiunte dieci Tavole, cinque

delle quali riguardano il Tempio e le altre riguardano il Teatro. A schiarimenti delle prime vi è trascritta la seguente leggenda:

Tav. I. *Pianta del Tempio:* **a** *piedistallo di epoca romana;* **b** *altro piedistallo di costruzione sannitica e simile a quella dell'antico edifizio* [?]; **c** *area del Tempio;* **d** *avanzo di scala della stessa epoca che conduceva al piano del Tempio;* **e** *avanzi di mura dello stesso edifizio;* **f** *avanzi di costruzione incerta* **e** *di epoca posteriore.*

Tav. II. *Prospetto architettonico dello edifizio:* **a** *piedistallo;* **b** *idem;* **c** *scala;* **d** *mura.*

Tav. III. *Veduta laterale dell' edifizio.*

Tav. IV. *Veduta del lato postico.*

Tav. V. *Particolari architettonici del Tempio;* **a** *cornice di coronamento dell' edifizio;* **b** *profilo de' due piedistalli;* **c** *cimasa dell' imbasamento;* **d** *particolare inferiore dell' imbasamento.*

Nell' Archivio del Museo, soggiunge il Ruggiero, a p. 645 « *mancano tutti i disegni* ».

Nel 1870 il Governo Italiano spedì in Pietrabbondante il prof. De Petra sopra memorato, ad oggetto di continuarvi le scavazioni rimaste neglette ed abbandonate da dodici anni. Egli giunse sul luogo il giorno 2 Settembre, e registrò le prime osservazioni fattevi, nel *Rapporto* che integralmente trascrivo nella sottoposta Nota [1]).

[1]) « Dei due monumenti già scoperti, quello che s' incontra pel primo, partendo da Pietrabbondante, è il Tempio Sannitico. È un gran basamento rettangolare ed isolato che si eleva sul piano antico per due metri incirca. *Il suo asse* [quale ?] *corre da occidente ad oriente*, perciò non vi ha dubbio che secondo la pratica più costantemente seguìta nella orientazione dei Templi greci e romani, anche questo di Boviano era rivolto ad oriente; tanto più che **sul lato orientale fu nel 1857 rinvenuta la iscrizione dedicatoria dell' edifizio.** Il piano antico su cui elevasi il basamento è del tutto scoverto nel solo lato orientale, lo è meno nel lato meridionale, ed anche meno nel settentrionale, e nell' occidentale poi, che è il postico, vi è tale ingombro di terra, che il muro del Tempio ben poco vi apparisce. Dove il piano antico è restato scoverto, ivi più ruinato è il basamento, per modo che in quelle parti dei lati meridionale e settentrionale che formano angolo con l' orientale ed in tutto quanto quest' ultimo lato, esso basamento è così dirupato e scosceso che pare *il piano in-*

Ed intorno ai lavori di scavo da lui eseguiti, trovo notevole la *relazione* fatta ai 17 dello stesso mese. Quivi, fra le altre cose, è scritto che nel voluto Tempio « *il suolo della cella si è ripulito dalle terre e dalle sfabbricine che l' ingombravano. Così ha incominciato prima a riapparire l' antico pavimento, e poi* **la faccia interna dei muri del Tempio**

clinato che sosteneva una gradinata. Perciò l' anno scorso, quando per la prima volta e fuggevolmente osservai queste antichità, giudicai che il Tempio fosse intorno intorno circondato da gradini, pe' quali potevasi da qualunque lato ascendere al santuario che era nel mezzo. Ma ora due ragioni mi fanno abbandonare quella idea. Una è la testimonianza di taluni cittadini, i quali presenti allo scavo del 1857 mi assicurano che **all' angolo posto fra i lati orientale e meridionale** tornò a luce una **gradinata** la quale incominciava alquanto discosta dal basamento; essa ricoperta in seguito dalle terre e forse anche derubata de' gradini da' paesani, presentava di sè l' anno passato indizi così scarsi ed incerti che io non poteva giudicarla per ciò che veramente era. L' altra cagione mi si e offerta osservando il pavimento della cella, dove tra le sfabbricine e la terra che in parte lo ricoprono, ho notato **sul lato orientale una gran soglia di pietra co' segni manifesti della chiusura di una porta**; ciò mentre conferma l' orientazione di sopra assegnata a questo Tempio, dimostra che al santuario non potevasi ascendere da tutti i lati, altrimenti la chiusura in un solo sarebbe stata inutile. Ora perciò io ritengo che le mura del santuario non erano formate a scalini, ma costruite perpendicolarmente, e che ad un solo angolo di esso era aggiunta una gradinata.... **Sulla fronte, cioè sul lato orientale dei Tempio (ma non sopra il santuario, sebbene a basso sul piano antico) sono due are rettangolari; il loro contorno viene appena determinato da una sola fila di pietre dislegate anche.** L' ara ch' è più in fuori, cioè più vicina alla gradinata è costruita di pietra viva, l' altra ch' è più in dentro, ma che non raggiunge il mezzo dell' edifizio, è fatta della stessa pietra dolce con cui in massima parte è stato costruito il Tempio.... Alla distanza di due metri e mezzo e di tre e mezzo dai lati più lunghi del Tempio compariscono due brevi tratti di mura perfettamente parallele al basamento, e costruite con pietre poligone squadrate non molto grandi. Pare che siano i muri di cinta del Tempio, cioè le mura destinate ad isolare dai vicini edifizi il suolo sacro circostante al santuario, appunto come vedesi nel Tempio di Venere a Pompei.... Così intorno al santuario probabilmente si troveranne tre ali o ambulacri, l' una a dritta, l' altra a sinistra, e l' occidentale o postica; l' anteriore ed orientale è occupata in parte dalle due are di cui ho detto di sopra ». (Ruggiero, *Op. cit.*, p. 647-648).

formata da un rivestimento di piccole pietre unite con calce. *Benchè questo rivestimento si conservi a pochissima altezza* (*il minimo è di centim. 15, il massimo di 60*), *nondimeno fornisce il* **mezzo di misurare la straordinaria grossezza dei muri di questo Tempio, essendo i due laterali massicci metri 3,28, ed il postico metri 2,42** ; *l' ampiezza del muro anteriore non può misurarsi con sicurezza* » [1]. Poscia rammenta che fin dal 1857 stava rizzato *verso il muro settentrionale del Tempio* un *tronco di colonna* col diametro di $0^{m},73$; ma perchè fra tutti i pezzi quivi usciti in luce non erasi fino allora trovato alcun altro pezzo simile o differente, giudicò che esso costituisse il basamento della statua della Divinità restato al suo posto, perchè rinvennesi in parte incastrato nel muro [2]. Nel giorno 6 Ottobre poi, soggiungesi che finalmente *nella parte postica del Tempio apparve il muro di cinta*, ma alla distanza di 9 metri e mezzo dall' edifizio, mentre gli altri due muri laterali ne sono distanti l' uno metri 2,50, l' altro metri 3,50 [3]. Quindi ai 27 Ottobre si diè termine agli scavi brevissimi di quell' anno.

Gli scavi eseguiti sotto la direzione del Caraba nel 1872, e 1873, coi fondi della Provincia di Campobasso, nulla offersero di buono e di nuovo, tranne le due seguenti *notizie* in data del 13, e del 29 Settembre 1873. « *Al Tempio*, narra il Caraba, *si è scavato* **nell' angolo meridionale al di fuori** *per rinvenire* **al fianco del basamento l' entrata,** *ed infatti si sono trovati* **tre gradini, che dal piano inferiore al livello del basamento stesso immettevano** NELL' AMBULACRO DELL' EDIFIZIO, **montando in direzione della prima tesa della gradinata che saliva sulla cella** » [4]. L' altra notizia poi dice : «.... *Questa promessa ho potuto ottenere* [non si sa quale] *ed altra da un simile proprietario che cederebbe* **un torso di statua,** *ed alcune sculture a basso rilievo, ma richiede in cambio le pietre informi mezzane scavate nel Teatro. Il torso di statua è senza dubbio di Marte,* **poiché nel fianco sinistro sporge il pomo del manico del parazonio, ed il manto succinto avvolto sotto l' ombelico** ». Egli allora fu autorizzato ad eseguire questo mercimonio, e così venne collocata la funerea pietra sepolcrale sopra gli scavi di Pietrabbondante [5].

[1]) Ruggiero, *O. c.* p. 652. — [2]) *Idem*, p. 652-53. — [3]) *Idem*, p. 658. — [4]) *Idem*, p. 669. — [5]) *Idem*, p. 670-71.

CAPITOLO QUINTO

Il sentimento che desta la lettura di tutte queste prolisse relazioni ufficiali è molto sconfortante; perocchè vi regna tale una oscurità, che rende impossibile il formarsi un' idea concreta della forma, della posizione, della grandezza e del rapporto che serbano fra loro le diverse fabbriche dissotterrate nel perimetro del pubblico edifizio definito per Tempio. È chiaro soltanto che una parte di esso era di figura rettangolare, con la facciata principale rivolta ad oriente, e che conteneva nell' interno molte piccole figuline di donne alate, ovvero di simboli dionisiaci, ed altri fregi architettonici decorativi. Sonosi eseguite misure esatte dei *fossi* scavati, delle *tombe* rinvenute e delle distanze che fra loro intercedevano; ma nessuno si è incaricato di misurare quello che era maggiormente desiderato dalla scienza, cioè a mo' di esempio, la lunghezza e la larghezza precisa della così detta « **cella** » ossia **area consacrata**; nè di far conoscere qual era la orientazione del suo asse maggiore. Privo di tali nozioni, il lettore reputa che questo asse principale estendevasi *dall' oriente all' occidente*, mentre invece è rivolto *dal mezzogiorno al settentrione*, come fra poco verrò a dimostrare; locchè distrugge a fondo l'idea di *Tempio*. E perciò, soltanto i disegni del Rizzi, *posto che non fossero stati soverchiamente immaginarii*, avrebbero potuto diradare tanta confusione. Per la nozione scientifica quindi dell'edificio in esame, tutte le *relazioni* e i *diarii ufficiali* valgono solo a gittarvi quei pochi *sprazzi di luce* che ho sopra con diligenza segnalati, e che saranno convenientemente apprezzati e discussi.

Se dunque l' umana nequizia fece involare, o disperdere, o sotterrare in cupe latebre le predette tavole del *Rizzi*, che avrebbero dovute essere sollecitamente pubblicate a pro della Scienza, come unica dimostrazione efficace delle principali reliquie di *Bovianum vetus*, ben vengano i modesti disegni di un figlio amorevole di quella veneranda Terra, che offrono un notevole contributo alla storia della medesima pressochè sconosciuta. Gittate, o Lettori benevoli, una oc-

chiata alla nostra *Tavola II*, dove essi son riprodotti, e tutto vi riuscirà chiaro e soddisfacente. Avvertite però che nella *Figura 1.ª* le diverse linee principali che la compongono esprimono soltanto l'*area interna occupata dai due edifizii:* **il piramidale,** *ed* **il rettangolare** *in esso contenuto.* Non si è potuto tener conto della *doppiezza delle mura* rispettive, per la ragione che *la loro faccia esterna* come mi annunzia il Pesa, *non fu mai scavata*; salvo qualche piccolo saggio, che noterassi fra poco.

Ora qual cervello piramidale potrebbe asserire che l'edifizio elevato lungo il perimetro di questa pianta fosse stato un Tempio? Potrebbe piuttosto essere riguardato come una *Basilica*; e tale appunto dichiarossi da un Archeologo che ebbe occasione di esaminare i disegni del Rizzi [1]. Ma la Regina delle epigrafi Osche nega ricisamente questo giudizio; imperocchè essa non fu scavata presso la fronte meridionale ed aperta *A B* dell'edifizio; sibbene presso la faccia orientale *F H* dell'edifizio rettangolare interno. Cosicchè ne sorge la conclusione che quest'ultimo appunto era il fabbricato nobile e principale splendidamente decorato, mentre l'altro non poteva essere che un ampio *recinto scoverto*, costruito per isolarlo dai luoghi adiacenti, e per dargli una parvenza esterna di rispetto maggiore.

Il superbo *cornicione*, disegnato di prospetto nella *fig. 2*, era, e sta ancora, benchè ricoverto dalle alluvioni, sopra un basamento di pietre rettangolari, alla distanza di circa *sei metri* dalle estremità *A B* delle muraglie più lunghe, che oggidì son rasentate da una strada Comunale *L L*. Si discusse acremente dai diversi Architetti, Ispettori, e Capi d'opera, in qual punto avrebbe potuto rinvenirsi l'ingresso dell'edifizio; e vi era chi opinava che fosse situato nei punti *A L*, e chi per l'opposto, nei punti *B L*. Ma per quanti scavi vi si fossero eseguiti, non si scoverse mai ombra di muro trasversale che avesse potuto sostenere la gradinata di accesso, il quale, come scrive il *Pesa*, rimase sempre un mistero. Però, da uno scavo più razionale eseguito dal *Caraba* (vedi sopra a p. 32), nello spazio *A L* furono effettivamente scoverti tre gradini della medesima; e questo fatto è sufficiente a

[1]) *Bullettino Archeologico Napolitano*, nuova serie, VI (1858) p. 185, 187, e 188.

credere che, per ragione di simmetria, anche nello spazio opposto *B L* dovette sorgere una seconda gradinata consimile.

Notevolissimo poi è il *rocchio di colonna* tuttora esistente nell' interno dell' edifizio, al punto *M*. Esso è di pietra calcarea, non scannellata: misura l' altezza di *metro* 1,55, ed ha il diametro di *centimetri* 0,80. Nel centro de' suoi piani, superiore ed inferiore, mostra un incavo quadrato profondo *nove millimetri*, che serviva ad infiggervi e piombarvi i perni di bronzo atti a mantenere in sito gli altri rocchi consimili ad esso sovrapposti e sottoposti. Ora giace rovesciato al suolo; ed un altro *rocchio* che facevagli compagnia, è stato involato dai Vandali moderni, soggiunge il *Pesa*. È questa dunque una prova imponente, che mostra come l' ampio spazio aperto *A B*, largo 22 metri, era decorato da una fila di colonne, e dava un maestoso ingresso al recinto piramidale dell' edifizio.

Procediamo ora alla descrizione della qualità delle mura. Quelle del recinto *A B C D O P*, scrive il Pesa, non furono mai scoverte esteriormente, ed anche oggi si osservano coperte di terra. Quelle poligonali lungo le linee *A C O P* non sono state ancora manomesse e si conservano intatte; ma le rimanenti, eseguite con pietre a *parallelepipedi rettangolari*, mostrano solo qualche traccia, stantechè i preaccennati Vandali le han portate via per fabbricar con esse case, casini, e recinti di poderi. Nondimeno, in seguito ad alcuni saggi di scavi operati dallo stesso Pesa, in varii punti delle linee *A C O P*, si è venuto a conoscere che la doppiezza delle pietre poligone varia dai 35 ai 40 centimetri; quindi esiste un vuoto di centimetri 45 ripieno di pietruzze di ogni forma commiste a terra, e paion fabbricate. Ad esso vuoto appoggiasi un muro di rinforzo fatto con pietre rettangolari della spessezza di centimetri 50. Gli avanzi poi delle mura a rettangoli, esistenti nel lato *B D*, misurano la doppiezza varia dai 75 ai 95 centimetri. E chiaro dunque, io concludo, che tutte le mura dell' ampio recinto piramidale erano assai tenui, e non atte a sostenere una fabbrica molto elevata. Di ambedue queste specie, il Pesa ne ha disegnati i contorni nelle *Figure 3.ª e 4.ª* della sua *Tavola*.

Intorno alla doppiezza delle mura del *fabbricato rettangolare interno E F G H*, nulla mi è stato specificato dallo stesso mio corrispondente,

forse perchè non ha potuto esplorarle con lieve spesa. Solo mi ha fatto conoscere che l'imbasamento di esso non è costrutto *interamente* di silice, come le altre mura, e come il fronte del *cornicione* meridionale, ma è un misto di pietre calcaree *conchiglifere*. Quella lacuna però vien colmata dalla osservazione del de Petra che ho sopra riferita a pag. 32, ove egli afferma di aver misurata *la straordinaria grossezza dei muri di questo Tempio* (sic) [1], *essendo i due laterali massicci metri 3,28, ed il postico metri 2,42*. E questo è molto ragionevole, perocchè tali mura dovettero venire elevate a grande altezza, per essere in grado di sostenere una fabbrica di elevazione proporzionata alla lunghezza della facciata orientale di tal recinto, che in basso conteneva la porta d'ingresso, ed in alto la Regina delle epigrafi Osche. La porta predetta fu accennata dal Rizzi, e meglio notata dal de Petra che vide in sito *una gran soglia lapidea co' segni manifesti della chiusura di una porta* (cf. sopra alla p. 31), ma egli fu manchevole a non misurarne *la lunghezza*, che sarebbe stata molto necessaria a conoscersi.

Procediamo adesso a commemorare i due piedistalli che il Rizzi rinvenne *nell' interno* dello stesso edifizio (cf. sopra a p. 5), e giudicò pertinenti a due statue equestri. Il de Petra li credette are per offerte incruenti, e per sacrifizii alla divinità del luogo; soggiungendo che i medesimi *non giacevano sopra il santuario, sebbene al basso e sul piano antico*. Nessuno poi ne misurò le *dimensioni*. Il Pesa perconverso, mi conferma che essi piedistalli erano collocati *nell'interno* del recinto rettangolare presso ai punti *x x*, ove tuttora se ne veggono gli avanzi; e questa designazione è molto ragionevole, come più oltre vedremo.

Una divergenza finalmente esiste intorno al sito dove era posta la piccola gradinata a due tese, che dal piano del recinto conduceva nell' interno dell' edificio rettangolare. Il de Petra (p. 31) raccolse le te-

[1]) Nella parola ambigua « Tempio » io intendo che abbiasi voluto designare la così detta *cella* nominata poco prima del de Petra, e specificata anche più chiaramente nel *Giornale degli scavi di Pompei* del 1870, alla pag. 125; altrimenti queste misure sarebbero incompatibili con quelle sopra descritte, eseguite dal Pesa.

stimonianze di alcuni cittadini che furono presenti allo scavo fatto nel 1857, i quali affermavano che tal gradinata esisteva all' angolo posto *fra i lati orientale e meridionale* dell' edificio medesimo. Ma il Pesa, senza che abbia conosciute queste dichiarazioni, mi ha scritto che ricorda benissimo come la posizione della gradinata era presso l' angolo formato dai lati *occidentale* e *meridionale* del fabbricato, ai punti *N N* segnati nella Tavola. Ora, mi è convenevole di chiedere: *a che serviva questa seconda linea d' ingresso quasi secreta, se la gran porta dell' edifizio aprivasi nel mezzo del suo lato orientale?*

E questo non è tutto; perocchè lo spirito d' indagine scientifica vuol conoscere con maggior precisione a che servirono quei due piedistalli isolati posti nell' interno del fabbricato predetto. Una risposta soddisfacente intorno a tal quesito parmi che possa darsi ricordando alcuni *passi notevoli* dei diarii ufficiali che nel precedente Capitolo ho segnalati. Nei primissimi scavi del 1857 il *diario* dell' Imparato ci annunzia la scoverta di alcune lamine di bronzo ricoperte in una delle facce con leggero sfoglio d'oro; ma il Genovese, che portolle seco in Napoli, consegnò nel Gennaio dell'anno seguente al Governo solo *tre pezzettini di rame dorato.* Poscia scovrissi un'altra lamina di bronzo dorato in picciolissimi frantumi, undici de'quali, ricomposti, formavano l'orlo e parte delle piegature, o altro ornamento della clamide d' una statua (cf. p. 26, 27 e 28). E poco dopo uscì fuora « *una parte di zampa di animale* (in bronzo) *lunga pal. 0,25, largo pal. 0,20* (*Ruggiero*, O. c. p. 643). Negli scavi eseguiti dal de Petra nel 1870 sono notevoli i numerosi frammenti in bronzo di lamine pertinenti ad armature; nonchè una *paragnatide sottilissima*, e *due dita d' un piede appartenenti ad una statua di grandezza naturale*, unitamente ad un *frammento circolare, forse di briglia* (*Ruggiero*, O.c. pgg. 650, 651, 652, 657, 658 e 659). Non cade dubbio perciò che una statua equestre di bronzo con la clamide dorata, rappresentante qualche distinto Personaggio, dovette esistere dentro quel fabbricato, e per conseguenza uno di quei piedistalli viene reclamato dalla medesima. Ma chi mai potette essere quel Personaggio? Io suppongo che fosse stato Pompedio Silone; e che tanto onore gli si fosse concesso, dopo che cadde pugnando, in memoria del trionfo da lui conseguito nella nostra Boviano.

Per il Personaggio poi al quale *compete* il secondo piedistallo, reputo che esistano molti indizii positivi e di assoluta certezza. Nel citato *diario* ho notato come nella seconda settimana degli scavi comparve un grosso frammento della gamba di *una statua colossale*; e poco tempo dopo, *una porzione di gamba di animale*, « FORSE BUE » (cf. sopra, p. 28). E nel Giugno del seguente anno 1858 narrasi che uscì a luce un altro frammento di gamba di statua colossale lungo un palmo (cf. p. 28-29). A queste gravi notizie poi, fan degna corona il rinvenimento, fatto dal Caraba, di un *torso di statua colossale* (*Ruggiero*, Op. cit. p. 614); nonchè il *frammento di una gran mano destra*, ed *un pezzo d' un gran piede sinistro con le dita*, offerti al Re nel 1857 dal Duca di Pescolangiano (*Ruggiero*, ibid. p. 615); ed in ultimo, *un piede marmoreo di statua colossale*, osservato dal Caraba medesimo, *presso un signore particolare di Pietrabbondante* (*Giornale degli scavi di Pompei*, n. s. 1872, p. 402). È più che dimostrata perciò, la esistenza grandiosa di una *statua col bue al fianco*, *collocata nel piedistallo maggiore e bislungo* (che non senza ragione il Rizzi credè pertinente a statua equestre), dentro l' edifizio rettangolare in discorso. Ma chi rappresentava il superbo Personaggio tanto solennemente onorato? Rappresentava IL BOVARO, il BOVAÏANOM, così cognominato per antonomasia; *il conduttore del bove sacro; l'Archegete degli Osci* COMIO CASTRONIO *divinizzato*, e tanto spesso effigiato nei nummi della guerra Sociale. Eccone un esempio [1]:

[1]) FRIEDLAENDER, *Die Oskischen Münzen*, Taf. IX, n. 3. Tutti i numerosi Nummografi che effigiarono oppur descrissero questa moneta, reputarono che in essa fosse rappresentato *Marte*, ed il *bove* a lui consacrato, che condusse i giovani Sabelli nel paese degli *Opici*. Ma il vero significato della medesima, la Scienza lo deve al nostro CAVEDONI, il quale col riscontro dello storico SISENNA (presso *Nonio* alla voce **ver sacrum**), e dei frammenti di FESTO (pag. 326 Müller), dimostrò che non già *Marte*, ma *Comio Castronio* doveva sicuramente riconoscersi in essa (*Bullettino Archeologico Napolitano dell'Avellino*, tomo V, p. 6, 7).

Tale dunque, e sì maestosa, fu l'immagine dell'Eroe che, *nuovo Mosè*, condusse la balda gioventù Sabina nella *Opicia*, dopo averla esplorata sotto la cappa mercantile; e che venne a piantare la sua principale dimora nella salubre ed amena pianura di Pietrabbondante. Nude son le sue membra, qual *manifestum divinitatis indicium* [1]), e solo in parte mostransi velate dall'ampia clamide che dal collo gli cade sulla sinistra spalla, e scende in giù fino alla metà delle gambe, dopo essersi elegantemente annodata al di sotto dell'ombelico, per celare le parti pudende. Con la destra sollevata in alto sostiene a guisa di scettro il terribile *saunion*, la *lancia Sabina* con la punta in basso, che dà sembianza della celebre *sarissa Macedonica* usata dalle falangi vittoriose di Alessandro Magno. Col suo piede sinistro calpesta sdegnosamente il *sago Latino*, la *casacca militare* che tutti indossavano in Roma nei grandi pericoli; e che fu effettivamente indossata alla notizia delle prime clamorose vittorie degl'Italici, nella guerra Sociale [2]). Con la sinistra mano, adagiata sull'anca corrispondente, sostiene il pomo del gladio, invaginato e sporgente in alto. Pare inoltre ch'egli stia in misterioso colloquio col *toro sacro* che giace sdraiato alla sua sinistra, e che volge la testa a riguardarlo.

Nel campo della moneta, a sinistra dello spettatore, si legge dal basso in alto, la parola Osca SAFINIM; e nel campo a destra comparisce la lettera A, anche in carattere Osco; ma essa non è che un segno numerale fatto dall'incisore del conio. Il vocabolo *Safinim* è certamente un *genitivo plurale*, e significa: *Sabinorum*; ma il *nominativo* che lo regge è sincopato, e dà luogo a diverse interpretazioni

[1]) Eckhel, *D. N. V.*, tom. I, p. 106.

[2]) Diverse opinioni furono emanate intorno all'oggetto calpestato da Comio col piede sinistro. Vi fu chi disse che sia un *globo*; chi reputollo una *galea*; chi una *bandiera lacerata*; e chi perfino un *fascio di fieno*. Ma quello che più approssimossi alla verità fu il nostro Avellino, il quale sostenne che fosse *un'urna giacente* (Cf. Carelli-Cavedoni, *Numi Italiae Veteris*, p. 116. Lipsiae, 1850). Nella nostra riproduzione di quella moneta è molto oscuro ciò che Comio calpesta; ma per vederne con gran chiarezza la forma fa d'uopo consultare la grand'opera del *Carelli* su menzionata, alla *Tavola* 201, numeri 3-9.

presso i Filologi. Io per me reputo che probabilmente questo *genitivo assoluto* si riferisca al Personaggio quivi effigiato, quasi volesse esprimere che desso fu il *ductor Sabinorum*, cioè *Comio Castronio*.

Ho cercato fra i marmi esistenti nel Museo Napolitano il *torso* della statua di questo celeberrimo Personaggio; *torso* trascinato lungi dall'edifizio ove sorgeva, ma additato solamente dal Caraba (vedi sopra alla p. 32); e credo di averlo rinvenuto. Sta esposto nella sala dei capi d'opera dell'antica scultura, *accanto alla gran tazza di porfido*, assieme con varî altri *torsi* ivi collocati in giro; ed è il *secondo* di essi a destra. Porta incollata una cartolina col num. 6227 dell'*Inventario*, nè se ne conosce la provvenienza. Il desolato avanzo che di esso rimane, calza a capello con le immagini delle monete; ed i numerosi rappezzamenti fattivi, indicati dai grandi e piccoli forami ov'erano piombati i perni di bronzo per sostenere le riparazioni, mostrano che la statua soffrì una prima devastazione, alla quale poscia fu riparato come meglio si potè; ed in seguito subì l'ultimo e più terribile oltraggio da nuove invasioni nemiche [1]).

[1]) Un tempio, o almeno una *edicola* particolare riservata al culto di questo patrio nume non poteva al certo mancare nella prima città fondata da lui, ed onorata col di lui soprannome caratteristico. Ce ne resta, in prova, soltanto una misera lapiduccia rinvenuta in un luogo ignoto del Calcatello, e trasferita in Pietrabbondante, dove nel 1840 fu trovata da *F. S. Cremonese*, frammezzo ad altre pietre, per materiali di fabbrica. Poscia fu venduta al Museo Napolitano, ove tuttora si conserva. Leggesi in essa (cf. *Zvetaieff*, *O. cit.* Tab. III, 6; p. 12):

	NV · VESULLIA	*Novius · Vesullia*
	ÌS·TR·M·T	*eus · Trebii · filius · Meddix · Tovticus*
	EKÌK · SAKARA	*hic · sacra*
	KLOM · BOVA	*rium · Bova*
(sic)	IANOD	*iano*
	AÌKDAFED	*aedificavit.*

Nessuno in questa lapide ha notato un errore di ortografia al rigo 5.° dove l' I avrebbe dovuto o scriversi con l'accento: Ì, ovvero col duplice II. La voce *Bovaianod* è da me soltanto, ritenuta per un *dativo di persona*, e non già per *genitivo*, o per *locativo*, o per *ablativo*, come altri interpretano. Essendo esso un vocabolo neutro, può compararsi con la terza declinazione dei nomi Latini, nella quale il *dativo* ha la stessa desinenza dell' *ablativo*.

CAPITOLO SESTO

Giacchè, per crudeltà del fato, la *Curia legislativa degli Osci* stabilita in *Bovianum vetus* divenne una miniera di buone pietre, ampiamente usufruita dalla ignoranza rapace della posterità, vediamo se fia possibile il ricostruirla, almeno nella superficie, col soccorso dei poveri e desolati avanzi che ne rimangono. La Regina delle epigrafi Osche, che sopra tutti torreggia, manifesta a chiare note la magnificenza architettonica dell' edifizio ond' era contenuta, ma nessuno ha definito espressamente su quale ordine di architettura fu questo edificato. Dai brani delle Relazioni del Rizzi, che ho riferiti sopra a pag. 29, apparisce il rinvenimento di molti pezzi della cornice superiore del medesimo, **ornati con triglifi e teste di leoni nel guscio della cimasa.** Ma se questi sono ornamenti adoperati soltanto *nell' Ordine Dorico*, convien forse concludere che con tale Ordine era costruita la facciata dell' edifizio? No certamente, attesochè le *gocciole*, o *campanelle* pendenti da essi triglifi avrebbero occupato una porzione del *fregio* contenente il primo rigo, *lasciato in bianco*, della Regina delle epigrafi Osche; e questo è contrario al vero. Senza dunque tentennare, come fece il Rizzi con la frase ambigua: « *quasichè di ordine toscano* », avremo per certo che la facciata della Curia Bovianense era di *Ordine Toscano*, conveniente alla semplice e severa costumanza di quei popoli, che trassero origine nei confini dell'Etruria. Noi ignoriamo se sopra il cornicione elevavasi il frontone triangolare che sosteneva i versanti laterali del tetto, oppure se vi fu costruito un *piano Attico*; cosa che parmi verosimile, anche per ispiegare l' uso di quella gradinata angolare sopra descritta alla pag. 36. Fa d' uopo inoltre notare che la *Curia* conteneva diverse porte e finestre, testificate dagli *otto cardini di bronzo* quivi rinvenuti; nonchè alcuni *pomelli*, anche di bronzo, che probabilmente servirono per ornamenti di sedili dei principali Magistrati: oggetti sfuggiti agli avidi predatori del lucroso metallo.

Assai considerevole ancora deve riputarsi la estensione della sua

principale facciata, la quale, secondo le misure ed il disegno del *Pesa*, era lunga presso a *diciassette metri*; e tanto ancora dovette esser lungo il fregio, nella cui parte centrale fu incisa la grande epigrafe. Ma i rimanenti pezzi di questo, non contenenti alcuna scrittura, furono facilmente trascurati, e giacciono tuttora sul luogo, se al solito non sono stati posti a ruba dai Paesani.

Noi però, da questo semplice fatto, possiamo ricavare belle ed importanti nozioni. La riedificazione della Curia, diroccata da Silla nel 665 di Roma, non poteva essere espletata in un solo anno, e sotto la cura di due soli Magistrati supremi della Città; ma ognun comprende come dovè trascorrere parecchio tempo, prima che si fossero compiute tutte le mura e tutte le decorazioni esterne ed interne del nuovo edifizio succedaneo, per poterne celebrare la solenne dedicazione, prima che finisse l'anno di Roma 672. Quindi se la durata in carica dei Magistrati Bovianensi era annuale, come in tutte le Repubbliche antiche, è chiaro che diversi fra essi dovettero cooperare alla perfetta esecuzione dei lavori medesimi, e perciò avevano il dritto di essere commemorati nella epigrafe del fregio, ed in prima linea. Ma questa dovendo per necessità essere molto lunga, avvenne che lo scarpellino incise prima la linea inferiore centrale, ch'era molto breve, e mentre preparavasi ad incidere l'intero rigo superiore, sopravvenne la chiamata alle armi, e tutto restò in sospeso senza che fosse stato più possibile il completarlo.

Io perciò, con tutto il rispetto dovuto all'affermazione della prelodata *Signora Regina*, credo e sostengo che la sua *Curia* non fu giammai dedicata, anzi non fu neppure coverta da un tetto, attesochè in tutti i diarii dello scavo non si trova alcuna menzione dei grossi e solidi tegoloni fittili che avrebbero dovuti essere i primi a gettarsi giù, se fossero stati collocati nella covertura dell'intero edifizio, o del piano Attico superiore. Questo fatto è tanto più notevole in quantochè le numerose e fragili statuine, anche di terracotta, che ivi nelle mura interne, ed esterne stavano confitte, trovaronsi bastantemente conservate, e non già ridotte in minutissimi frammenti.

Veniamo ora alle epigrafi. *Nessuna di esse è pertinente a cose di Religione.* Ma una è di grande importanza, perocchè conferma la de-

finizione di *Curia legislativa dei popoli Osci*, da me data all'edifizio in discorso. Sventuratamente la bella lapide venne anticamente mutilata nei due lati, destro e sinistro, ed ha dato origine a curiose stravaganze di alcuni interpreti che la riputarono integra e completa. Torna in essa a comparire il vocabolo SAFINIM della moneta sopra effigiata; e dall'intero contesto delle dieci righe che contiene, può solo dedursi con certezza, che trattasi di un decreto, o di una Legge (LEÌGOSS), del *Censore* (KENZSTUR), AIO MARAIO, e di un *dono* (DUUNATTED), non si sa quale, e da chi fatto: cose tutte pertinenti all'amministrazione civile della Città, o dello Stato.

Un' altra epigrafe Osca, incisa profondamente nel *collarino* di una assai rozza cornice di pietra tufacea, e suddivisa in sette pezzi, non per caduta o violenza nemica, ma ad arte, sarebbe stata feconda d'importanti nozioni, se la ci fosse pervenuta integralmente. Imperocchè quattro pezzi di essa balordamente descritti nel *diario* dell'Imparato, furono subito rubati, e solo possiam conoscere che uno di essi conteneva i nomi e la paternità del Magistrato che curò la fabbrica del monumento: T · STAÌÌS · T, *Titus Staius Titi filius*; e che in un'altro pezzetto eravi incisa la parola DET (Cf. *Ruggiero*, O. c., p. 620, e 626). Ma per maggior prova del gran disordine che regnava in quelle scavazioni, avvenne che tre altri pezzi della stessa epigrafe *non descritti nel diario*, furono inviati qui in Napoli, e collocati nel Museo. Eccone la mia copia, più esatta delle altrui, ove ho integrate tutte le lettere che son rimaste o spezzate inferiormente, ovvero in parte corrose:

////// [E]KAK · OPS·| DED · ESÌDUM · PRO|FATTED |

..... *hanc operandam dedit, idem probavit.* (segue uno spazio vacuo lungo $0^{m},30$)

Nessuno ha avvertito come la paleografia di questa epigrafe è manifestamente *arcaica*, e che la ruvida cornice in cui fu scritta costituiva la *cimasa* del piedistallo sormontato dalla statua colossale di *Comio Castronio*. Ma, avuto riguardo alla lunghezza dei sette pezzi della cornice medesima, fa d'uopo ritenere che dovette essere collocata non in fila continua, ma *attorno* al piedistallo suddetto; e perciò

venne suddivisa in varie porzioni, che avessero potuto acconciamente, e senza intervalli in esso distribuirsi.

Son queste le memorie e le considerazioni destate nella mia mente dallo studio delle epigrafi, e degli avanzi desolati di Bovianum vetus, deplorando che una cieca ignoranza non abbia fatto avere di essi la debita cura. Tutto è stato distrutto; tutto disperso; tutto confuso, ovvero adibito ad usi volgari. Di quella Curia ove maturaronsi tanti consigli, tanti arditi progetti militari, tante leggi di civiltà, non rimane oggidì che una **nuda carcassa**, un **torso**, un **terrapieno**, ove non più trovansi pietre da portar via! Gran fortuna dunque deve riputarsi, se la nostra Regina delle epigrafi Osche è giunta a sopravvivere incolume sopra tanto scempio, per insegnare ai posteri almeno l'ultimo e fatale periodo della sua Storia, e delle sventure piombate sulla sua eroica Nazione. Utile alla Scienza si è mostrata questa Regina col suo breve linguaggio scritto, benchè storicamente non veritiero; utilissima poi, e veracissima è stata col suo ampio linguaggio simbolico; posto che siasi da me, come spero, esattamente conosciuto ed interpretato.

CORREZIONI E POSTILLE

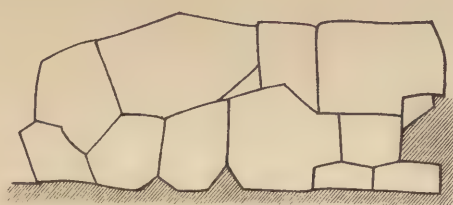
Pag. 19, lin. 2: Esso — *Corr.* Esse.

Pag. 21, lin. 30 (in Nota): I, p. 23 — *Corr.* I, p. 53: VRBS VICT(*rix*)OSCA.

Pag. 28, lin. 26: lutulenti — *Corr.* lutulente.

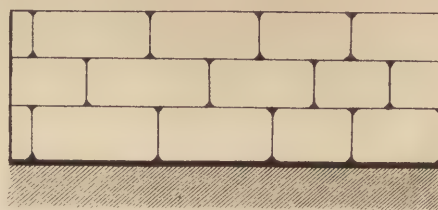
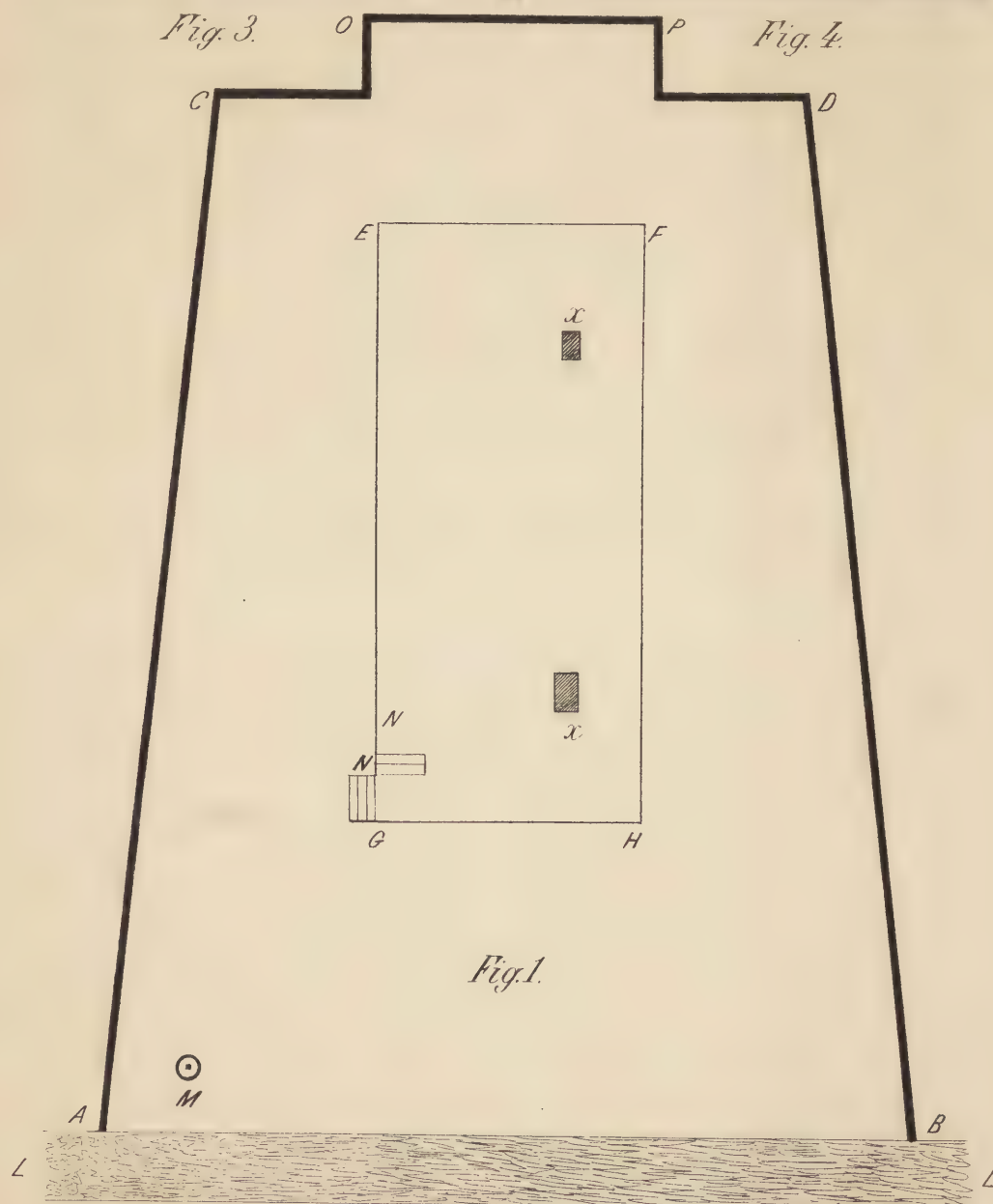
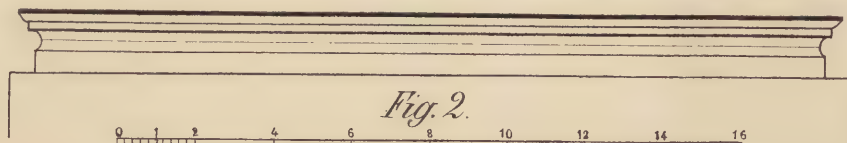
Pag. 10, lin. 28. Mi scrisse il Pesa, in risposta ad una mia domanda, che i vestigî di mura poligone nei monti più prossimi a Pietrabbondante, rinvengonsi soltanto sulla cima del monte Saraceno, e su quelle viciniori degli alti macigni isolati, che ora chiamansi *Morgia del Castello*, e *Morgia dei corvi*, ciascuno dei quali ha una sola ardua viottola per potervi salire. Nella *Morgia* detta *Marchesani* però, altro non esiste che una vecchia torre dei tempi feudali.

Pag. 32, lin. 7. Questo *tronco di colonna* fu rinvenuto anche dal Pesa, benchè l'abbia omesso nella sua pianta, ma ora giace presso il piedistallo *x* verso il nord.

Pag. 37, linea ultima. Le Romane leggi concedevano ai Personaggi appellati *trionfali*, l'alto onore delle statue equestri collocate nel foro; e perciò anche a quel mostro ferocissimo di Silla, che avea trionfato per la vittoria sul Re Mitridate, venne eretta presso i Rostri una *statua equestre in bronzo dorato* (Appiano, *B. C.*, I, 97; Velleio, II, 61, 3). E gli Osci, per non mostrarsi popolo di virtù minore, avevano imitato queste costumanze a pro di Pompedio Silone, che fu l' unico degl'Italici confederati cui venne concesso il trionfo nella loro Metropoli.

FLIOT. CALZOLARI & FERRARIO, MILANO

Severino Pasa dis. in Pietrabbondante

Lit. V. Petruzzelli-Napoli

Vol. XX. **Memoria N. 4.**

L' ORIGINE
DEL GENTILIZIO PLAUTINO
SECONDO I PIÙ RECENTI SEGUACI
DELLA TEORIA RITSCHELIANA.

CON UN' APPENDICE SUGLI EPIGRAMMI SEPOLCRALI
DI PLAUTO E DI PACUVIO.

MEMORIA LETTA ALL' ACCADEMIA
NELLE TORNATE DEL 2 E 6 GIUGNO 1899
DAL SOCIO

ENRICO COCCHIA.

I.

Son trascorsi oramai quindici anni dal giorno, in cui ridestai la spinosa questione del nome di Plauto. Segnavo allora i miei primi passi sulla via dell'insegnamento, ed ero ben lungi dall'immaginare, che sarei stato tratto comunque a dissentire dai concetti del Ritschl, nello studio che io mettevo ad iniziare la mia scuola al metodo critico del grande maestro di Lipsia. La questione plautina, a cui egli aveva collegato indissolubilmente il suo nome, rivelava agli occhi miei un radicale rinnovamento del metodo filologico nel campo della letteratura latina, e si collegava nella mia mente a quella prima e ardita negazione del Wolff, che sulla fine del secolo passato aveva dischiusi nuovi e larghi orizzonti all'attività del pensiero critico, mercè l' opera geniale e feconda dei prolegomeni ad Omero. Io notavo, fra i molteplici contatti che stringono insieme l'attività di questi due grandi, che le commedie di Plauto, quantunque non gareggino per importanza storica ed artistica coi poemi omerici, hanno però il merito indiscutibile di aver improntato di un carattere universale ed

eterno la storia della letteratura Romana; e che Omero e Plauto debbono alla completa e perfetta popolarità delle loro opere, se i loro nomi furono circonfusi precocemente dal velo della leggenda. E pensavo che, a dissiparne le nebbie e a ricostituirne la personalità vera, avessero egualmente conferito, nell'antichità, Pisistrato e Varrone, e nei tempi nuovi la non meno prodigiosa energia del Wolff e del Ritschl.

Ma non bastò l'entusiasmo della giovinezza, non smentito per anco dagli anni più maturi, a tener viva la mia fede nel risultato finale di quelle due ricostruzioni critiche. E, avvicinatomi all'esame del problema plautino col sincero proposito di recar conforto alla mia fede in Tito Maccio, mi sentii vacillare nell' animo l' antica e inconsapevole sicurezza, e mi trovai, senza volerlo, diffidente ed incredulo. Quella graduale delusione aveva raso dall'animo mio ogni baldanza; e, pur non chiudendo gli occhi alla luce nuova, ne accolsi con un senso di sgomento l'inaspettata rivelazione. Ricorderò a prova il riserbo, di cui circondai la mia ricostruzione paleografica del gentilizio annesso, nell' unico codice di Festo, al nome di Plauto [1]). E noterò, che di quella timida ipotesi non è riuscito a scuotere il saldo fondamento diplomatico neppure la balda audacia dell' Hülsen, sebbene il mio tentativo critico gli apparisse, forse, come un'inutile profanazione del sepolcro, nel quale il Ritschl aveva composto, tra l'universale discredito, il gentilizio *Asinius* di un' antica tradizione.

Senza riandare espressamente tutti i termini di questo problema, non sarà forse inutile di avvertire che nel codice di Festo le fiamme hanno corroso proprio quella parte del nome di Plauto, che più avremmo interesse di conoscere, non lasciandone intatto altro che un frammento, interpretato per solito come un *-ius*, cioè un resto del nome *Maccius.* Taccio che la forma del gentilizio plautino, conservata a questo punto nel compendio di Festo da Paolo Diacono, è *Accius* e non *Maccius;* e mi fermo ad osservare che l' Hülsen, il

[1]) V. i capitoli X e XI del mio studio sul Nome di Plauto, inserito nella Riv. di Filol. class. di Torino del 1884, pag. 56-67 dell'estratto.

quale si accinse a contraddire alla mia ipotesi, non potè revocare in dubbio i fatti da me osservati, che cioè «le due aste, le quali « stanno innanzi al segno ſ o all'equivalente *ı'* per *-ius*, che io vi ho « scorto, non si congiungono insieme dalla parte inferiore così stret- « tamente, come è pur comune per l'*u* nell'accurata e densa scrit- « tura di tutto il codice » [1]). Ma se il mio critico conviene con me nella parte negativa della mia ipotesi, se ne allontana poi recisamente, ricostruendo in *-nis* invece che in *-nı'* i frammenti di quelle lettere.

La congettura non si può sostenere con fortuna sotto l'aspetto paleografico, perchè la prima delle tre aste, se rappresenta la finale della *n*, come l'Hülsen presume, non dovrebbe congiungersi superiormente coll'*i* successivo, secondo che mostra a chiare note il confronto col *-nis*, che si ritrova nella colonna laterale del codice medesimo; ed è poi infelicissima sotto l'aspetto sintattico, perchè il costrutto « [eius cognomi]*nis* o [nomi]*nis poeta*, *quia Umber Sarsinas erat*, *a pedum planitie initio Plotus postea Plautus coeptus est dici* » apparisce, con piena evidenza, non solo estraneo allo stile di Festo, ma al patrimonio storico e grammaticale di tutta la latinità a noi conosciuta. La quale, com'è noto, non solo esclude l'uso di appellativi generici in accezione individuale, quale sarebbe nel caso nostro il costrutto *eius nominis poeta* (« il poeta di quel nome ») invece di *is* o di *T. Maccius;* ma non adopera altrimenti i nomi appellativi di persona (*poeta*, *philosophus*, *orator*, *tyrannus*, *rex* ecc.) che come apposizione di un nome proprio. E il confronto stesso col luogo parallelo di Paolo Diacono: « unde et *poeta Accius*, quia Umber Sarsinas erat, a pedum planitie initio *Plotus*, postea *Plautus* est dictus » ci avverte, che innanzi a *poeta* non altro si possa supplire che un gentilizio, qual che si sia la forma in cui questo s'integri.

Quanto all'(Asi)*nı'* per *Asinius*, accampato con tanta cautela e circospezione da me, nessuno potrà credere che basti a metterlo fuori di causa l'osservazione, che io stesso avevo fatta e l'Hülsen poi amplia e ripete, che cioè i nomi proprii di persona sieno scritti per

[1]) Huelsen nella *Berliner Philologische Wochenschrift*, vol. XI (a. 1886), p. 445.

solito interi nel codice Farnesiano. Se la sigla dell'-*us* è abituale coi cognomi e cogli appellativi, essa non è esclusa neppure dai gentilizii, e nella medesima pagina, dove io per congettura ho postulato un *Asini'*, ricorrono i due esemplari *Atei'* e *Pacvi'* (per *Ateius* e *Pacvius*); esemplari che insieme agli altri due *Atei'* e sette *Pacvi'*, ripescati nel resto del codice, l' Hülsen annulla colla speciosa ragione, che il dimozzamento finale sia in essi provocato dall'analogia, a dir vero incomprensibile, dei genitivi pronominali *ei'* e *cui'*. Ma egli è chiaro che la critica cammina sopra di un terreno assai infido, quando è costretta a manovrare con argomenti così sottili. E io non m'indugierò neppure a ricercare, se nel codice di Festo soccorrano altri esempii di sigle, oltre quelle notate dall'Hülsen, parendomi che quando, in riga coi tre *Atei'* e otto *Pacvi'*, egli mette anche un *Curiat'* per *Curiatius*, un *Naevi'* per *Naevius* e forse un (Valer)*i'* per *Valerius* [1]), ce ne sia d'avanzo per ritenere pienamente giustificata anche l' elisione della finale di *Asinius*, da me presunta come verosimile, quantunque non asseverata con piena certezza.

II.

Ma non è in difesa di *Asinius*, che io mi sono accinto a rientrare nell' arringo passionato della questione plautina. Dal giorno che ebbi l'audacia o forse, come altri crede, la cattiva ispirazione di ridestarla, non vi è stato alcuno che abbia osato di compromettere la sua riputazione scientifica, mostrandosi seguace di una teoria, colpita da così universale discredito. Ma in cambio di una adesione chiara ed aperta, mi è toccata, dirò così, la fortuna di mettere in iscompiglio il campo dei Macciani e di turbare il tranquillo e pacifico godimento delle loro conquiste. Quando al Ritschl, nell' assenza di ogni altra tradizione scritta, parve improvvisamente nel 1842, che l' apparizione

[1]) V. il cenno che già feci di questa contradizione dell' Hülsen in una mia prefazione al XXI libro di Livio, Loescher 1892, pag. XIII-XV, n. 11.

solitaria di un *T. Maccio* nelle membrane del palimpsesto Ambrosiano rivelasse il vero, antico ed obbliato nome di Plauto, egli non ebbe sentore nè di una tradizione diversa, nè che il nuovo gentilizio potesse essere estraneo al patrimonio ricchissimo dell'onomastica latina. E, trovandosi a corto di documenti epigrafici, si provò a giustificare l'esistenza del gentilizio *Maccius* col raffronto delle forme *Mattius* e *Macius*, in cui gli parve di vederlo nascosto. Il Müller, l'Hertz ed il Bücheler, camminando sulle orme di lui, accettarono senz'altro come salde e perentorie le due equazioni fonetiche, e ritennero perfino superflua ogni ulteriore indagine intorno a quella presunta connessione. Ma quando nel 1884 un accurato studio intorno alle vicende di codesti gentilizii latini in *-cius* e *-ttius* mi portò a separarne le sorti dagli altri in *-ccius*, e la presenza solitaria di un *Maccius* in una iscrizione pompeiana, ritornata a luce nel 1881, mi condusse a riconnettere per la prima volta quel nome col ben noto personaggio della commedia Atellana [1]), la rivelazione improvvisa di quell'indagine, per cui il preteso gentilizio di Plauto appariva d'un tratto interamente estraneo alla zona linguistica, in cui egli ebbe i natali, suggerì al Bücheler una novella ipotesi, di cui tutti i Macciani furon subito solleciti di impossessarsi.

Il Bücheler persuaso dell'esattezza della connessione, che io avevo intuita, e facendo tesoro della lezione *Maccus*, che i codici dànno ac-

[1]) Il collega Sogliano in una sua nota sulla 'Gens Maccia' in Pompei, inserita nel *Rendiconto* dell' Accad. di Archeol. Lett. e B. Arti per il mese di dicembre del 1898, p. 4, afferma per errore che il Mancini abbia intuita contemporaneamente a me la connessione di *Maccius* con *maccus*; senza avvertire che la mia memoria porta la data del 30 giugno 84 e fu pubblicata nell'agosto dello stesso anno, mentre invece la memoria del Mancini, di cui quella notizia fa parte (p. 25-26), fu comunicata alla nostra Accademia nella seduta del 18 nov. 84 e poi pubblicata nell' '87, nel vol. XII degli *Atti* accademici. Io non intendo di mettere nessuna relazione tra la memoria del Mancini e la mia; ma voglio solo avvertire, che anch'egli considera rarissimo in epigrafia il gentilizio *Maccius*, che ritiene spurio al par di me il *Maccia* del C. I. L. V, 2437 (per semplice svista egli scrive 2427) e che cita dal Maffei la stessa iscrizione con *maccus* primieramente da me ricordata, come es. di tale agnome (p. 71 n.).

canto a *Macrus* pel v. 11 del prologo dell'Asinaria (*Demophilus scripsit, Maccus vortit barbare*), dove mal si tollera l'emendazione congetturale *Maccius* proposta dal Ritschl [1]), sospettò « eo signo (scil. *Macco*) aliquan- « do vocitatum esse atque agnitum Plautum ». E, d'altra parte, ritenendo sicura ed incontrovertibile l'ipotesi del Ritschl circa il gentilizio di Plauto, conciliò insieme l'una e l'altra col dire: « Sarsinas poëta « dum Romae scaenam tenet ludosque facit populo simpliciter *maccus* « vocabatur, postea Umber civitatem adeptus, cum tria nomina su- « meret ritu civium, tracto gentilicio ab artis opera et appellatione « qua inclaruerat, ex *Ploto macco* factus est *T. Maccius Plautus* » [2]). Lo Schwabe, nelle aggiunte al Teuffel, fu pronto ad appropriarsi quest' ardita congettura, e molti vi si appigliarono come ad unica àncora di salvezza. Ma essa implicava un aperto riconoscimento della validità delle mie obiezioni e, nell' ingegnoso tentativo di conciliare coi fatti nuovi da me osservati la teoria Ritscheliana, ne scopriva la fragile base, aprendo il fianco a nuove e più gravi contradizioni. In un cenno sommario che mi capitò di farne in una mia prefazione a Livio, toccai della stranissima confusione che con questa ipotesi vien fatta tra il poeta e l'attore, tra il personaggio caratteristico della commedia Atellana e le maschere greche della palliata. E conclusi che, se anche si fosse potuto comprendere e giustificare questa denominazione impropria di *Plautus maccus*, sarebbe stato affatto assurdo concepire in persona di lui una trasformazione anticipata dell' *agnomen* in gentilizio, la quale nel caso avrebbe potuto verificarsi soltanto nei suoi successori [3]).

L'obiezione non fu senza frutto. Perchè, quando sulla fine del 1895 Federico Leo si trovò condotto dalle sue indagini critiche intorno alla storia delle commedie plautine a ritrattare la vecchia questione del nome del poeta, ne spostò i termini in modo così radicale, da indurre nell' animo di un osservatore sereno non solo il dubbio ma

[1]) V. la mia memoria già citata, § VI, pag. 42-46 dell' estratto.

[2]) BÜCHELER in *Rhein. Museum*, vol. XLI, pag. 22.

[3]) V. la *prefazione* già citata al l. XXI di Livio, pag. XII.

la certezza, che i Macciani non si sentissero più sicuri nelle loro trincee e trattassero i patti di un' onorevole capitolazione [1]).

L' ipotesi del Leo, come accade per solito di ogni nuova intuizione scientifica, fu subito accolta in Italia con plauso e fervore [2]); ma levò aspro contrasto in Austria ed in Germania [3]), dove forse parve, e non a torto, che quel tentativo bizzarro preludesse ad una resa a discrezione dell' antica fortezza, considerata per più di mezzo secolo, con tracotante disprezzo, come inespugnabile da qualsiasi industria, per quanto dotta ed ingegnosa, di critico. Ci sia perciò consentito, dopo quindici anni, di ridiscendere nell' agone [4]) e, discutendo con animo largo e sereno le condizioni della resa, di illuminare le prime e non infruttuose ricerche colla luce di una più matura esperienza.

[1]) *Plautinische Forschungen zur Kritik und Geschichte der Komödie von* Friedrich Leo. Berlin Weidmann, 1895, pagg. 72-76.

[2]) Girolamo Vitelli in *Manuale della letteratura latina*. Firenze, Barbera 1898, pag. 16 n.: « recentemente ha cercato il Cocchia di dimostrare addirittura falsa questa forma (*T. Maccius*), ma non ci sembra che abbia raggiunto l' intento... Ogni difficoltà sarebbe eliminata con l' ipotesi del Leo. A Roma venne *Titus* col sopranneme *Plautus*. La carriera di attore comico gli portò il nomignolo *Maccus* (-'pulcinella', od altra maschera di tal genere); nei prologhi le sue commedie erano perciò *Plauti* ovvero *macci Titi*; di qui i grammatici fecero un nome alla romana *Titus Maccius Plautus* ».

[3]) Lo Schanz nella sua *Gesch. d. röm. Lit.* 1^2, p. 43, respinge l' ipotesi del Leo « als unbewiesen und unbewiesbar ». Altrettanto fece Federico Marx in un suo scritto dal titolo: *die neueren Forschungen über die bürgerliche Stellung und die Lebensschicksale des Dichters Plautus*, inserito nel fascicolo 5° della Zeitschr. f. d. österr. Gymnas. pel 1898.

[4]) Non sarà inutile di ricordare a questo punto, che io riassunsi nel 1886, in una mia prefazione ai *Captivi* (Torino Loescher, pagg. VI-X), la questione plautina, lasciando da parte gli elementi controversi e riducendo la sostanza di essa alle sole testimonianze attendibili degli antichi manoscritti.

III.

Avverto però subito, prima di addentrarmi nell' esame della nuova ipotesi, che il Leo si prova, con molta disinvoltura, a dissimulare l'efficacia, che su di quella ha esercitato la mia indagine critica. Della quale si immagina di potersi liberare in modo assai comodo, affermando come per incidente, che l' unico lato positivo di essa fu trionfalmente ribattuto dall' Hülsen [1]). E pure, se le mie furon ' parole ', mai più di questa volta esse rimbalzarono a guisa di un arco tartaro, per colpire l' intelligenza. Il Leo prende le mosse dall' epiteto di *maccus*, restituito dal Bücheler, in conformità di un' antica tradizione, nel prologo dell'Asinaria: (*Demophilus scripsit, Maccus vortit barbare*, e notando che nell' antica consuetudine italica furono in uso i soli prenomi (*simplicia in Italia fuisse nomina*, secondo Varrone), immagina anzitutto, che il poeta di Sarsina abbia portato dalla sua patria in Roma il solo appellativo di *Tito*, e che qui fosse distinto dagli altri innumerevoli *Titi* dei più bassi strati popolari, per mezzo dell' agnome di *Plautus*. « Ma quando, egli continua, cominciò a rappresentare le sue commedie e nei prologhi volle indicare o richiamare alla memoria del pubblico la persona del poeta, non potè far uso del suo nome di famiglia, che non conteneva alcun segno di distinzione, ma o dovè ricorrere all'appellativo di *Plautus* ovvero a quello di *Maccus*, con cui era diventato accetto al popolo, in qualità di attore comico. E se ebbe vaghezza di portare a notizia del pubblico anche il nome vero, che aveva preso dalla nascita, dovè aggiungervi un altro contrassegno esteriore, che fu appunto quello di *maccus*, conservato accanto a *Titus* nel prologo del *Mercator* (*eadem latine Mercator macci Titi*)... Quando però invalse in Roma la consuetudine del triplice nome, anche per i più bassi fondi sociali, quell' appellativo fu interpretato

[1]) Leo, o. c., p. 72 n.: « auch Cocchia kommt über leere Reden nicht hinaus, ausser in dem letzten Abschnitt, den Hülsen widerlegt hat ».

erroneamente come un genitivo del gentilizio *Maccius* e in questa forma fu tramandato da Plinio al copista del palimpsesto Ambrosiano » [1]).

A me non importa di ricercare, con più minuziosa cura, sino a qual punto abbiano influito su di questa congettura del Leo le obiezioni, che io per il primo avevo opposte all'ipotesi del Bücheler. A me basta che l'una e l'altra sieno considerate, anche in Germania, come una fallace deviazione dalla schietta teoria Ritscheliana [2]), per dedurne che a questa opposizione così radicale non sia stato estraneo il contributo modesto dell'opera mia.

Non si creda però in alcun modo, che le mie parole sieno ispirate comunque da un sentimento meschino di vana compiacenza. Io riconosco bensì che la congettura del Bücheler e quella del Leo rappresentino un tentativo di conciliazione tra la dottrina del Ritschl e quella da me propugnata; ma sono affatto alieno dall'adagiarmi, con animo sicuro, nei risultati di questa transazione. E per fermo io non ritengo come inverosimile, da un punto di vista affatto ideale, che il genitivo di *maccus* sia stato scambiato colla forma affine del gentilizio *Maccius*. Mi soccorre all'uopo la sottile congettura di Varrone, già largamente illustrata altrove, che spiegava appunto per questa via la confusione delle commedie plautine con quelle di un presunto

1) O. c., pag. 74.

2) Marx, o. c., pag. 5: « es galt, seitdem Ritschl die Lesung des Ambrosianus T. Macci Plauti Casina explicit endgiltig festgestellt, für zweifellos dass T. Maccius Plautus der Name des Dichters im Nominativ gelautet hat... Man glaubte bisher, keinerlei Veranlassung zu haben darüber im Zweifel zu seim, dass in der That der Dichter selbst seine Werke mit diesen drei Namen, die er geführt, für die Nachwelt gezeichnet habe. *Einspruch hat erhoben F. Leo* »; e a pag. 7: « weit radicaler ging Leo vor in der Behandlung der Ueberlieferung, nicht allein die modernen Gelehrten, auch das gesammte Alterthum habe geirrt in dem Glauben, T. Maccius Plautus wären die wohlverbürgten Namen des Dichters gewesen ». E a proposito della congettura del Bücheler così si esprime a pag. 6: « diese Ausführung, die man nur als eine höchst scharfsinnige charakterisieren kann, würde indessen nur dann wahrscheinlich sein, wenn der Familienname Maccius als eine Singularität zu betrachten wäre ».

poeta Plauzio [1]). E potrei anche aggiungere che da un'ipotesi affine io dedussi altra volta la corrispondenza del greco Κάκιος (Diod. 4, 21) col lat. *Cācus*, affermando che il nome Romano fosse stato estratto da un'erronea interpretazione del genitivo, adoperato nell'espressione tradizionale di *Scalae* o *Atrium Caci* [2]). Ma son ben lontano dall'ammettere, che a Plauto convenisse per alcun titolo l'appellativo di *maccus*.

E per fermo, egli è ormai a tutti noto che il personaggio della commedia Atellana, a cui quel nome si riferisce, era considerato comunemente come il tipo dello sciocco o dell'insensato; sicchè non è verosimile che con quell'appellativo, il quale rivive tuttora nel sardo *maccu* col valore di 'stupido' e nel suo derivato 'maccarone', che ne continua il senso dispregiativo, si sia contrassegnato il più spiritoso poeta di Roma antica; e tanto meno poi che egli ne abbia derivato il suo gentilizio, quasi a perpetuo ricordo della sua fatuità. Quell'epiteto, se fosse stato aggiunto popolarmente al nome del poeta, invece di mettere in mostra le arguzie spiritose delle sue commedie, avrebbe potuto ricordare tutto al più la scarsa urbanità dei suoi sali e anticipare, col confronto del greco μακκοᾶν 'desipere' e dell' uso comune di *maccus* nel senso di *fatuus* [3]), il giudizio poco lusinghiero, che ispirava ad Orazio la maggiore finezza del gusto e la sua ammirazione più squisita per l'arte greca.

Certo non mancano esempii, anche recentissimi, di artisti drammatici, i quali hanno identificato il loro nome con quello del personaggio da essi incarnato e riprodotto sulla scena. E, fra i rappresentanti

[1]) V. lo scritto già citato della Riv. di Fil. § V, e cfr. GELL. N. A. 3, 3: « in eodem libro M. Varronis id quoque scriptum est, et Plautium fuisse quempiam comoediarum poetam, cuius quoniam fabulae Plauti inscriptae forent, acceptas esse quasi Plautinas ».

[2]) *Il libro I delle storie di Tito Livio.* 2ª ed., Torino Loescher, 1896, p. 40, n. 5.

[3]) DIOM. 3, 448. Intorno al significato di *maccus* si può riscontrare utilmente SITTL, *I personaggi dell' Atellana* in Riv. di Storia antica, Messina 1895, 1, pag. 28-9, GRAZIANI in Riv. di Fil. class. a. 1896, p. 391, GROEBER in Arch. f. lat. Lex. 3, 519 e DIETERICH, *Pulcinella, Pompeianische Wandbilder.* Leipzig, 1897, pagg. 86-92.

più insigni della nostra Commedia dell'arte, la storia ricorda Angelo Beolco soprannominato il Ruzante, dalla figura del servo comico che egli avea creata e resa accetta al pubblico italiano; Francesco Cherea, a cui questo cognome venne affibiato, nella corte di Leon X, in ricordo del personaggio omonimo della commedia Terenziana, che egli interpretava con singolare finezza; e Flaminio Scala, riconosciuto più comunemente sotto il nome di Flavio, cioè del tipo dell'amoroso da lui creato o perfezionato. Il Dieterich, camminando su di questa traccia e seguendo le orme del Leo, non dubita di affermare che anche Plauto si sia prodotto a Roma sulla scena, nel principio della sua carriera drammatica, come attore di commedie Atellane. Ma non sa addurre altra prova, a conferma di questa intuizione, che il semplice nomignolo di *maccus*, che a lui sarebbe stato affibiato nel prologo dell' Asinaria. « L' importanza che ebbe in Roma la commedia Atellana, a tempo di Plauto, egli scrive, viene attestata, in assenza di ogni altro documento, dal nome stesso del poeta, il quale ci assicura del pari che in quell' epoca la *fabula Atellana* non era più rappresentata da uomini liberi » [1]. Ma io avverto che, anche a volerlo considerare come attore di Atellane, Plauto non sarebbe stato mai lui il primo a creare il tipo del *Maccus*, e che, se egli avesse dato alla rappresentazione di questo personaggio una caratteristica spiccata e personale, sino al punto di appropriarsene il nome, le notizie storiche, attinte da Varrone alla tradizione orale e scritta intorno alla vita del poeta, non avrebbero omesso di far cenno di questo lato così interessante della sua carriera artistica.

Si aggiunge inoltre che, se noi accettassimo la versione che dànno il Leo ed il Dieterich di questo presunto nomignolo plautino, saremmo obbligati a considerare come destituita d'ogni fondamento storico la tradizione di Livio, intorno all'uso dell'Atellana in Roma, quantunque ci manchi il sussidio reale o apparente di una qualsiasi ra-

[1]) Dieterich, o. c., pag. 84, dove in n. si considera la teoria del Leo intorno al nome di Plauto come definitiva (*endgültig*).

gione solida ed attendibile, per impugnarne la veridicità. E difatti è opinione universalmente accolta fra i dotti, che l'Atellana non potè essere introdotta in Roma prima del 211 av. Cr., anno che segna, com' è noto [1], il termine della libertà campana. Ed è largamente confermata dalla testimonianza di Livio, il quale considera l'uso dell'Atellana negli exodia come l'ultima delle trasformazioni, a cui fu assoggettato il dramma Romano, nelle sue vicende storiche [2]. Or se in quell'epoca Plauto aveva di già varcato il quarantesimo anno di età, non è presumibile che gli sia bastato il tempo per fare l' esperimento drammatico, a cui lo condannano il Leo ed il Dieterich. E gliene sarebbe mancato ad ogni modo il diritto se, a quel che narra Livio, l. c., dopo l' introduzione della *fabula palliata*, « genus ludorum ab Oscis acceptum tenuit iuventus nec ab histrionibus pollui passa est ».

IV.

Ma, se Plauto non fu nè poteva essere attore di commedie Atellane [3], è almeno verosimile che egli si sia prodotto sulla scena Romana, come attore drammatico di *fabulae palliatae*?

Il Leo ed il Dieterich opinano concordemente, che Plauto abbia abbandonata la scena, il giorno in cui si consacrò a render popolare

[1]) Liv. 26, 33, 12 e Teuffel-Schwabe[5], pag. 15.

[2]) Liv. 7, 2, 11: « iuventus, histrionibus fabellarum actu relicto (le quali quindi precedevano), ipsa inter se more antiquo ridicula intexta versibus iactitare coepit; quae exodia *postea* appellata *consertaque fabulis* potissimum *Atellanis sunt* ».

[3]) Il Leo, o. c., p. 75, crede di scorgere un ulteriore accenno alla carriera di Plauto come attore di Atellane nel titolo di *Dossennus*, che gli vien dato da Orazio. Ma non si accorge che, se quell'allusione avesse il significato che egli vi riconosce, Orazio avrebbe sostituito *quantus sit Maccus* a *quantus sit Dossennus*. Indizio anche questo che c' induce a toglier fede alla ricostruzione fatta dal Bücheler del v. 11 del prologo dell'Asinaria.

in Roma la nuova commedia Attica [1]. Ma si accordano però entrambi nel ritenere, che l'antica biografia del poeta, riferita da Gellio, accenni in termini ben espliciti a un primo periodo della vita di lui, durante il quale la sua attività comica si sarebbe esercitata nella professione nuova e lucrosa di attore drammatico. Ho detto che si accordano insieme nell' attribuir piena fede a quest' elemento dell' antica biografia; ma non posso dimenticare che il Leo lo sottrae, per ragioni affatto estrinseche, al discredito generale, per cui egli crede di dover condannare ed eliminare dalla storia letteraria tutto il patrimonio di quell'antica tradizione. « Quanto al fatto, egli scrive, che Plauto abbia guadagnato come attore drammatico il peculio, che poi consumò nelle sue speculazioni, esso è certamente il risultato di una combinazione che si presentava spontanea alla fantasia di Varrone o dei suoi predecessori. Livio raccontò, sulla scorta di lui, che nei primi tempi i poeti erano anche attori; sicchè poteva ritenersi come un postulato, che anche Plauto avesse cominciato così la sua carriera poetica » [2].

Il luogo di Gellio, in cui si appuntano così le critiche del Leo come le maggiori notizie della vita di Plauto, è tanto noto e famoso, che non occorrerebbe neppure di richiamarlo alla mente dei miei cinque lettori. Ma la forma densa e concisa di esso che, come ben vide il Marx, nella sua stessa precisione porta impresso il suggello della completa attendibilità, ci obbliga quasi nostro malgrado a ripeterne il contenuto sommario, e forse direi sentenzioso. « Saturionem et Addictum « et tertiam quandam, cuius nunc mihi nomen non suppetit, in pi- « strino eum scripsisse Varro et plerique alii memoriae tradiderunt,

[1] Leo, o. c., pag. 75: « so wäre es auch erklärt, dass er als Dichter die Bühne verliess und seine Stücke den Palliatenspielern übergab, deren Kunst er nicht geübt hatte » e Dieterich, o. c., pag. 85: « wir wissen, dass Maccus die hauptsächlichste der stehenden Personen, der Masken der Atellaspiele war: danach war Plautus als Schauspieler genannt, als Schauspieler natürlich von Atellanen. Erst da er als Palliatendichter sein Brot verdiente, hat er das aufgegeben ».

[2] Leo, o. c., pag. 65.

« cum pecunia omni, quam in operis artificum scaenicorum pepere-
« rat, in mercatibus perdita, inops Romam redisset et ob quaeren-
« dum victum ad circumagendas molas, quae trusatiles appellantur,
« operam pistori locasset » [1].

Il Leo, inaugurando nella storia letteraria il metodo critico dei luoghi paralleli, alla cui stregua si giudica per solito della genuinità della tradizione in ordine alla storia civile di Roma antica, è condotto a considerare il racconto di Gellio come un'invenzione degli eruditi, i quali modellarono le vicende storiche e aneddotiche del teatro Romano su quelle affini della tradizione drammatica greca. Egli ricorda ad es. che il filosofo Cleante, secondo il racconto di Diogene 7, 168, cominciò la sua carriera quale pugilatore, e che, essendo oltremodo povero, fu costretto al suo arrivo in Atene a servire per mercede e a lavorare, di notte, nei giardini e, di giorno, a esercitarsi nei ragionamenti; e che chiamato in giudizio, per render conto del modo come traeva innanzi la vita, fu liberato sulla testimonianza del giardiniere, per cui attingeva l'acqua, e della venditrice di pane presso di cui impastava l'orzo. La stessa istoria vien raccontata da Ateneo 4, 168 di Menedemo e di Asclepiade, chiamati a giustificarsi innanzi all'Areopago. Essi fecero intervenire in loro difesa un padrone di mulino, il quale raccontò che di notte si recavano al mulino e macinando guadagnavano due dramme. La storia di Plauto, secondo il Leo, non è altro che una variante di questo stesso motivo, ricalcata su qualche allusione delle sue commedie malamente interpretata [2].

Non è il caso di entrar qui per incidente nell' esame dei criterii metodici, a cui il Leo si ispira nelle sue indagini. Ma a me pare che l' importanza dei raffronti da lui fatti sia notevolmente attenuata dalla circostanza, che non corre alcuna diretta analogia tra la professione di Plauto e quella dei tre scrittori e filosofi greci, e che vi ha divario notevole anche nei casi rispettivi della vita, pei quali manca affatto in persona del comico di Sarsina l' intervento di un

[1]) Gell., 3, 3, 14.

[2]) Leo, o. c., pag. 66-67.

giudice. Il Marx aggiunge anche per suo conto, che la notizia di Gellio è così circostanziata e precisa da escludere affatto il dubbio di una falsificazione, e che il ricordo delle *molae trusatiles*, il quale non riapparisce altrove al di fuori di Catone, è un forte indizio in favore della sua origine antica e genuina [1]). E concorre in ogni modo a confermarla il titolo di almeno una delle due commedie, in cui è probabile che Plauto avesse fatto menzione dei casi avversi della sua vita [2]).

La tradizione antica raccolta da Varrone, almeno nella forma in cui essa ci venne tramandata da Gellio, non mostra di aver sentore delle ragioni, che indussero il poeta, per procurarsi il vitto (*ob quaerendum victum*), a collocare la sua opera presso di un mugnaio. E Geronimo, compendiando Svetonio, p. 24 R., non parla di altro che dell' *annonae difficultatem*, la quale costrinse Plauto ad assoggettarsi ad un mestiere così infame. Se la notizia, come a me pare, è autentica, non vi ha dubbio che essa debba trovare la sua spiegazione in una qualche circostanza affatto indipendente dalla volontà del poeta; circostanza della quale potrebbe essere indizio, secondo che notai già altrove [3]), il titolo stesso di una delle tre commedie scritte nel pistrino, cioè l'*Addictus*, il quale era, com'è noto, il nome Romano dello schiavo per debiti. Lo stesso diritto di commercio (*ius emendi et vendendi*), che la tradizione gli riconosce, mostra che egli potesse andar soggetto, nell'esercitarlo, a forti obbligazioni pecuniarie. E si può credere che, in sèguito al fallimento delle sue speculazioni e alla natura delle obbligazioni per esse contratte, egli si trovasse condannato a discrezione del suo creditore e quindi vincolato personalmente al servizio di lui, fino all' estinzione dei proprii de-

[1]) Marx, o. c., pag. 12-14.

[2]) Anche il *Saturio*, se accenna al servo rimpannucciato o sfamato (in Persa 201 è propriamente il nome di un parassita), potrebbe contenere un' allusione alla vita del poeta e preludere alla sua liberazione dalla schiavitù.

[3]) *I Captivi di M. Accio Plauto commentati.* Torino Loescher, 1886, pag. V, not. 10.

biti [1]). Nel qual caso non sarebbe inverosimile il sospetto, che Plauto abbia voluto ritrarre nell' *Addictus* la sua propria condizione e vendicarsi per mezzo di essa dell' ingiustizia del mugnaio, che così barbaramente torturava il suo ingegno. L'unico verso che ci avanza di questa commedia, la quale servì forse come di fondamento alle notizie biografiche di Varrone, accenna al proposito ardente del poeta di redimersi coll'ingegno dai ceppi di un'esosa servitù. E, se egli alluse a sè medesimo scrivendo:

> Opus facere nimio quam dormire mavolo ,
> Veternum metuo [2]),

e se contese al sonno qualche ora d'ozio, per l'esercizio delle sue facoltà poetiche e per elaborare le nuove commedie, ruminate forse nelle ore penose del lavoro, egli provò con assai dura esperienza come veramente la povertà

> artis omnes perdocet, ubi quem attigit [3]).

Ma se l' arte, che aveva sorriso con tanto amore al principio della sua carriera poetica, soccorse nell' avversità nuovamente benevola ai suoi bisogni e contribuì a trarlo dalla servitù e dalla miseria, ben

[1]) Varr. *l. l.* 7, 105: « liber qui suas operas in servitutem pro pecunia quadam debebat, dum solveret, nexus vocabatur ». Non dimentico il cambiamento intervenuto, a riguardo del *nexus*, nella costituzione Romana in sèguito alla legge Petelia, e la trasformazione di esso nel concetto più mite, espresso dalla forma giuridica dell' *addictio*. Quanto poi al significato di *addictus* cfr. Gell. *N. A.* 20, 1, 42: « confessi igitur aeris ac debiti iudicatis XXX dies sunt dati conquirendae pecuniae causa, quam dissolverent... Post deinde, nisi dissolverent, ad praetorem vocabantur et ab eo quibus erant iudicati addicebantur » e Pl. *Poen.* 3, 1, 1: *ne tuo nos amori servos esse addictos censeas*; 3, 4, 10: *addictum tenes* e *Bacch.* 1205: *ducite nos quo lubet tamquam quidem addictos.*

[2]) Serv. *ad Verg. Georg.* 1, 524: « *veterno*, pigritia otio ».

[3]) Plaut. *Stich.* 1, 3, 24.

nobile fu la vendetta che egli prese dell'ingiustizia della sorte, e di gran lunga superiore a quella di Cratino, l' emulo di Aristofane, il quale, colla commedia a lui ispirata dalla 'bottiglia' (Πυτίνη), volle e seppe vendicarsi dell'oltraggio dei suoi detrattori, dimostrando come il vino non avesse avuta la forza di attutirne in tutto l' ingegno.

V.

La conclusione, a cui siamo pervenuti, se non abbiamo preso abbaglio nel dedurla dalle scarse notizie della vita del poeta, chiarisce con perfetta evidenza anche l'altro quesito, che ci eravamo proposti di illustrare, se cioè Plauto abbia esercitata la carriera di attore drammatico, almeno nella rappresentazione delle commedie palliate. E per fermo se l'ufficio di attore di Atellane, escluso per altre considerazioni, sarebbe stato pure in qualche maniera compatibile colla condizione giuridica del poeta, in quanto non avrebbe vincolata la libertà personale di lui [1]; sarebbe al contrario addirittura inconciliabile così colla sua qualità di mercante (*mercator* = 'commerciante all'ingrosso') come con quella successiva di *addictus* la professione di attore comico, considerata fino all'età di Roscio come un'arte infame [2].

Il Marx, parlando della condizione giuridica e civile di Plauto, esclude con ragione che egli fosse uno schiavo, un liberto ovvero un attore di Atellane; ma afferma del pari che egli appartenesse alla categoria dei *socii togati Italicei*, i quali erano obbligati a prestar servizio militare *ex formula togatorum* [3]. E chiunque ripensi alla

[1]) Liv. 7, 2, 12: « eo institutum manet ut actores Atellanarum nec tribu moveantur (« sieno cioè cancellati dalle liste dei cittadini ») et stipendia, tamquam expertes artis ludicrae, faciant ».

[2]) Il Marx, o. c., p. 10, mette opportunamente a riscontro con un' iscrizione di Sarsina (C. I. L. 1, 1418), dove sono esclusi dal diritto della sepoltura *quei quaestum spurcum fecissent*, le parole della *lex Julia Municipalis* 123: « queive lanistaturam artemve ludicram fecit fecerit queive lenocinium faciet ».

[3]) Marx, o. c., p. 9-10.

lista degli alleati italici per l'anno 225 av. Cr., nel cui numero Polibio 2, 24 comprende espressamente anche gli Ὄμβροι καὶ Σαρσινάτοι, non può non aderire con piena e sicura fiducia a questa sua intuizione. E dell'ipotesi, che Plauto fosse emigrato in Roma ancora fanciullo può scorgere una conferma tanto nei lamenti delle città italiche, le quali si dolevano *cives suos Romae censos plerosque Romam commigrasse* [1]), quanto e più nell'affermazione di Crasso presso Cicerone, il quale ammirava nella suocera Lelia il nativo candore e l'urbana semplicità della lingua plautina [2]). Ma quando si sente affermare dal Marx, che Plauto non fu 'cittadino Romano' e che egli non fu compreso nelle ἀπογραφαὶ τῶν ἐν ταῖς ἡλικίαις [3]), sia per la sua assenza da Sarsina sia per il mestiere disonorevole (*unehrenhaften Gewerbes*) da lui esercitato [4]), si stenta a prestar fede a questa deduzione così poco verosimile, che egli cava dalle comuni premesse. E per fermo se gli altri Italici, ricoverandosi a Roma, erano censiti fra i cittadini Romani, è egli verosimile che un simile diritto venisse precluso soltanto a Plauto, il quale nel triplice nome porta un suggello anche esteriore della sua Romanità? Il Leo si provò a negare questo elemento dell' antica tradizione, e rimase almeno più coerente con sè medesimo. Ma si mise in contradizione colla storia più autentica, quando ritenne che il poeta di Sarsina fosse rimasto in Roma nella condizione di peregrino [5]). E il Marx, senza accorgersene, ricadde

[1]) È utile di richiamare tutto intero il luogo di Livio 41, 8, 8 (a. 177 av. Cr.): « moverunt senatum et legationes socium nominis Latini. Summa querellarum erat, cives suos Romae censos plerosque Romam commigrasse; quod si permittatur, perpaucis lustris futurum, ut deserta oppida, deserti agri nullum militem dare possent. Fregellas quoque milia quattuor familiarum transisse ab se Samnites Paelignique querebantur, neque eo minus aut hos aut illos in delectu militum dare ».

[2]) Cic., *de orat.*, 3, 12, 44.

[3]) Pol., 2, 23, 9.

[4]) Marx, o. c., pag. 10: « er suchte dort Arbeit und Verdienst und fand den gesuchten Broterwerb beim Theater ».

[5]) Leo, o. c., p. 71: « er kam als peregrinus nach Rom und musste wenigstens zunächst als solcher dort leben » e Ritschl, *Parerga*, p. 38: « Romae autem peregrinus vixit ».

egli stesso in un equivoco analogo, quantunque più d'ogni altro si fosse dato cura di eliminarlo.

A farlo incorrere in esso contribuirono soprattutto due pregiudizii, che indarno io mi ero studiato di dissipare. Il primo, e più che mai persistente, è quello che ci fu tramandato da Festo, il quale attribuisce erroneamente a Plauto come caratteristica personale quel difetto del corpo, che forse fu proprio soltanto del capostipite della famiglia [1]. E pure, come io avevo avvertito fin dall'84 [2], la frequenza del cognome *Plautus* nelle iscrizioni etrusche e specialmente poi in quelle di Perugia, che aveva ricevuti i suoi cittadini da Sarsina [3], è un fortissimo indizio non solo dell'origine non umile del poeta, ma anche dell'erronea attribuzione che gli è fatta di quel contrassegno, che non conveniva particolarmente a lui, più di quel che non convenissero ai numerosi cittadini Romani gli epiteti di *Barbatus*, *Bassus*, *Cincinnatus*, *Longus*, *Labeo*, *Capito*, *Cicero*, *Naso*, *Scaevola*, *Crassipes*, *Albus*, *Flavus*, *Rufus*, *Rutilus*, *Niger*, *Macer*, *Crassus*, *Atta*, *Varus* ecc., assunti nei loro cognomi. E assai io mi meraviglio che, nello studio insistente di ritrovare nel nome del poeta il suggello della sua carriera drammatica, nessuno abbia pensato a riferire il cognome di lui *Plautus*, i. e. *planis pedibus*, a una presunta rappresentazione dei mimi, detti latinamente *planipedes*, « quod actores pedibus planis, i. « e. nudis, proscenium introirent » [4].

Ma, senza andare in cerca di novelli equivoci, bastano pur troppo quelli che hanno perturbata sino ad ora l'antica tradizione. Il Lessing, disegnando acutamente il carattere artistico di Plauto in un

[1] Questa erronea interpretazione è accettata tanto dal Ritschl, l. c., quanto dal Leo, pag. 74, e dal Marx, p. 11.

[2] V. il mio primo studio plautino, p. 62, n. 1 e cfr. Corssen, *Die Sprache der Etrusker*, Indici s. *Plautes*. Le due iscrizioni famose di Perugia col cognome *Plautus* si trovan riferite in C. I. L. XI, 1395-6.

[3] *Plautius*, qual gentilizio ricavato da *Plautus*, è frequente nelle iscrizioni latine dell'Umbria e dell'Etruria, C. I. L. XI, 361, 884, 908, 1228, 1625, 2394 ecc. e ricorre anche nelle iscrizioni peligne, v. Planta, 2, 546, n. 252.

[4] Diom. in *Gramm. lat.* 1, 490.

suo scritto giovanile, aveva riferito all' opera di poeta il peculio da lui guadagnato *in operis artificum scaenicorum* [1]. Ma il Ritschl, forse memore degli inizii più modesti che aveva avuta la vita del grande tragico inglese e della sorte toccata alle sue tragedie di esser ritenute opera di Bacone, così come le commedie di Terenzio venivan riferite dai suoi detrattori a Scipione od a Lelio, preferì che Plauto iniziasse la sua carriera drammatica, alla maniera di Shakespeare, come garzone o manovale di una compagnia di attori comici (*Handarbeiter oder Bedienter von Schauspielern*) [2]. Nè bastò che io rilevassi e respingessi l'interpretazione erronea [3], perchè essa continua tuttora con un successo ed una costanza degna di miglior causa.

Il Leo intravide l'assurdo di questo concetto e si provò ad emendarlo. Non è verosimile, egli scrisse, che Plauto nel basso ufficio di servo o di manovale fosse riuscito a mettere assieme un capitale, e a trarne ardimento per slanciarsi con esso nella mercatura. Il suo còmpito doveva essere di quelli, che gli davano diritto ad una larga rimunerazione. E, fondandosi sull'analogia di alcuni luoghi paralleli di Suetonio e di Tacito, inclina a riferire alla professione di attore le *operae artificum scaenicorum*, nel cui esercizio il poeta di Sarsina avrebbe trovata una larga e sicura fonte di ricchezza [4]. Or nessuno negherà mai che la frase comune *edere operas in scaena*, la quale ricorre così frequentemente anche in Suetonio [5], acccenni alle rappresentazioni teatrali. Ma quando il Leo pareggia le *operae artificum scaenicorum*, in cui Plauto si era arricchito, colle *theatrales operae* cioè con 'gli artisti teatrali', ricordati da Tacito [6], mostra evi-

[1]) *Abhandlung von dem Leben und den Werken des Plautus* XI, 1, p. 12.

[2]) Ritschl, *Parerga*, pag. 60; Brix, *Trinummus Einleitang*, pag. 4; Teuffel-Schwabe[5], pag. 149 ecc.

[3]) Nell' *Introduzione ai Captivi*, pag. IV.

[4]) Leo, o. c., pag. 65.

[5]) Svet. *Aug.* 45, *Tib.* 35, *Calig.* 58; cfr. anche Iuv. 6, 383; Plaut. *Bacch.* 45; Petr. *Sat.* 117 ecc.

[6]) Tac. *Ann.* 1, 16: « Pescennius quidam, dux olim theatralium operarum, dein gregarius miles ».

dentemente di confondere tra di loro le due diverse accezioni, in cui la voce *operae* è adoperata in latino, vuoi per indicare il servizio in se medesimo vuoi la persona che lo presta. Or il luogo di Cicerone a Crassipede, che io richiamai fin dall'86, e gli altri affini allora ricordati [1]) dimostrano a chiare note, che la frase *esse in operis alicuius* accenna piuttosto ad un'occupazione intellettuale o morale, anzichè ad un servigio materiale, e ci lasciano intendere che Plauto, stando a servigio di una compagnia di attori comici, non altrimenti lavorò per essa che nella sua qualità di *scriba* [2]), cioè di autore o traduttore di quelle commedie greche, che la compagnia, che lo aveva scritturato come il suo poeta, portava sulle scene. Chiunque infatti ponga mente al pensiero espresso da Cicerone nelle sue parole: « Cn. Pupium, qui est in operis (' al servizio ') eius societatis, « omnibus tuis officiis atque omni liberalitate tueare curesque, ut « eius *operae* (' il suo servigio, la sua opera '), quod tibi facile factu « est, quam gratissimae sint sociis » [3]), non può non rimanere sorpreso della rassomiglianza che esse presentano col luogo di Gellio, e servirsene come di chiave sicura per la sua interpretazione.

Il Marx, quantunque non mostri di aver sentore di un' allusione così perspicua, obietta però acutamente all' interpretazione del Leo, che se Gellio avesse voluto accennare alla professione di attore comico, avrebbe scritto semplicemente *arte histrionica*, senza ricorrere ad un giro così ambizioso e nuovo di parole, quale è certamente il costrutto *in operis artificum scaenicorum* [4]). Ma quando poi persiste nel ritenere, che Plauto si sia progressivamente inalzato dal basso ufficio di membro inferiore o secondario del personale del teatro al più alto grado di poeta, egli mostra di confondere e di accomunare insieme, in modo troppo superficiale e sommario, la vena abbondante della genialità poetica di Plauto colle modeste attitudini del *dissigna-*

[1]) V. la mia *Introduzione ai Captivi*, p. IV e n. 6.

[2]) Fest., p. 333: « scribas proprio nomine antiqui et librarios et poetas vocabant ».

[3]) Cic., *ad Fam.*, 13, 9, 3.

[4]) Marx, o. c., pag. 8.

tor pompeiano Sabino, il quale, da distributore dei posti nel teatro di Pompei aspirando alla carica di duumviro, non si peritò di scrivere o di far scrivere comicamente sotto il suo programma elettorale nella strada di Olconio:

Sabinus dissignator cum plausu facit [1]).

VI.

Il luogo di Gellio, che abbiamo così largamente discusso, concorre a dissipare anche gli ultimi equivoci, che hanno per sì lungo tempo dominato nelle nostre storie letterarie intorno alla posizione giuridica della vita di Plauto. Ma non è a credere che, al di fuori di esso, mancassero altre prove, e assai convincenti, per gettar luce intorno alla condizione civile del poeta. Già dianzi abbiamo accennato alla sua professione di mercante, non circoscritta al modesto commercio interno, ma estesa a quello ben più largo ed audace al di là dei mari. E qui aggiungiamo, che fu appunto il commercio che dovè metterlo in possesso non solo di quella conoscenza della lingua marinaresca, che attestano così largamente le sue commedie, quant' anche di quelle notizie della lingua Cartaginese, di cui a dire di Semitologi insigni egli ci ha lasciato traccia così sicura nella commedia intitolata *Poenulus*. Egli appartenne al numero di quei *negotiantes Italicei* che, stando all'estero, pei primi compirono, secondo il concetto del Mommsen, l'unificazione della penisola [2]). E ne trasse conferma a quella sua Romanità di lingua, di atteggiamenti e di costumi, che già aveva contratti nel primo periodo della sua lunga permanenza in Roma. Perchè ad ogni modo si allontani pur dall'animo il sospetto, che questa nuova condizione della sua vita abbia potuto comunque arrecar pregiudizio alla qualità già da lui acquisita di cittadino Ro-

[1]) Bücheler, *Carmina latina epigraphica*, 1, p. 21, n. 39 e Marx, o. c., p. 9.

[2]) Marx, o. c., p. 9-10 e Mommsen, *Röm. Staastrecht* 3, 1, p. 647 e 674.

mano, sarà utile di tener presente la distinzione posta da Cicerone tra il piccolo e il grande commercio. « Iam de artificiis et quaestibus, « egli scrive negli Uffizii, qui liberales habendi, qui sordidi sint, haec « fere accepimus. Primum improbantur ii quaestus, qui in odia homi- « num incurrunt, ut portitorum, ut feneratorum. Illiberales autem « et sordidi quaestus mercennariorum omnium, quorum *operae*, non « quorum *artes emuntur:* est enim in illis ipsa merces auctoramen- « tum servitutis. Sordidi etiam *qui mercantur a mercatoribus* quod « statim vendant: nihil enim proficiant, nisi admodum mentiantur, « nec enim est quidquam turpius vanitate. Opificesque omnes in sor- « dida arte versantur: nec enim quidquam ingenuum habere potest « officina. Minimeque artes hae probandae, quae ministrae sunt vo- « luptatum,

« Cetarii, lanii, coqui, fartores, pircatores,

« ut ait Terentius. Adde huc, si placet, unguentarios, saltatores to- « tumque ludum talarium. Quibus autem artibus aut prudentia maior « inest aut non mediocris utilitas quaeritur, ut medicina, ut archi- « tectura, ut doctrina rerum honestarum, eae sunt iis, quorum or- « dini conveniunt, honestae. *Mercatura autem, si tenuis est, sordida « putanda est: sin magna et copiosa, multa undique apportans mul- « tisque sine vanitate impertiens, non est admodum vituperanda,* atque « etiam, si satiata quaestu vel contenta potius, ut saepe ex alto in « portum, ex ipso portu se in agros possessionesque contulit, videtur « iure optimo posse laudari » [1]).

A Plauto pur troppo non arrise la fortuna di trasformare la sua modesta ricchezza. Il mare invece di moltiplicarla, nelle difficoltà che intralciarono il commercio durante il periodo della seconda guerra punica, l'assorbì interamente, anzi lo trasse a consumare perfino quel capitale, preso forse ad usura e di cui non gli apparteneva che il frutto. Ma, quando fu trascinato a pagare colla perdita della libertà persona-

[1]) Cic. *de off.* 1, 42, 150.

le l'insuccesso delle sue speculazioni, attestò pur allora, e per doppio titolo, la sua condizione di uomo libero, non solo nella capacità giuridica a contrarre dei debiti, ma anche nella sua attitudine a scontarli di persona per mezzo dell'*addictio*. Cosa che non sarebbe stata possibile, se la sua vita fosse rimasta vincolata, mediante l'esercizio di un mestiere indegno, a quella del *dominus gregis*. Chi non ricorda la terribile satira di Persio contro il concetto volgare della libertà?

Heu steriles veri, quibus una Quiritem
Vertigo facit. Hic Dama est non tresis agaso,
Vappa lippus et in tenui farragine mendax:
Verterit hunc dominus, momento turbinis exit
Marcus Dama. Papae. *Marco spondente recusas*
Credere tu nummos?
Adsigna, Marce, tabellas [1]).

Unico ostacolo contro la piena capacità giuridica di Plauto potrebbe essere la considerazione, che non risulta attestata da alcuna prova la sua partecipazione al servizio militare. Potremmo contentarci di osservare che nulla la esclude; ovvero che il periodo della sua vita, adatto alle armi, sia trascorso tra la prima e la seconda guerra punica (242-218 av. Cr.), e che l'ultima parte di esso sia venuta a coincidere fatalmente proprio colla sua condizione di *addictus*, contratto di locazione d'opera non spontaneo, come lascerebbe presumere la frase dell'antica biografia *locat operam*, ma obbligatorio.

Quel che ad ogni modo non può rimaner dubbio, è che Plauto non abbia servito mai nel teatro in qualità di attore comico. Il Leo si credette in diritto di poter desumere questa notizia, indipendentemente dalla testimonianza di Varrone che egli aveva infirmata, dalle parole di Tito Livio, il quale, discorrendo del primo tentativo drammatico fatto in Roma da Livio Andronico, scrive che egli fu, *id quod omnes tum erant, suorum carminum actor*. Ma la notizia appartiene, com'è chiaro, al primo inizio della carriera teatrale d'Andronico,

[1]) Pers. *Sat.* 5, 75-81.

quando forse non aveva ancora conseguita la libertà e consacrata alla scuola la sua attività di maestro. E ad ogni modo l' osservazione di Livio, che a tempo di questa prima prova Andronico seguisse l'andazzo comune, si riferisce soltanto agli antichi autori di sature o di Fescennini, e non già ai seguaci di quella scuola poetica che egli aveva inaugurata. Di due di essi, Gneo Nevio e Quinto Ennio, sappiamo per sicura testimonianza, che furon soldati e non calcarono mai la scena. E del Sarsinate, che fu primo in quella triade gloriosa, il Leo stesso affermò un tempo che non diversa fu la condizione giuridica [1]. Che se più tardi, sospinto da una strana aberrazione a giustificare un epiteto che mai non fu vivo, egli fu posto nella dura necessità di contraddire alla sua antica intuizione, noi non crederemo per questo che sieno infirmati anche i fatti, su di cui quella poggiava come sopra di incrollabile base. Un' antica didascalia dello *Stichus* ci avverte, che essa fu rappresentata nel 554 U. c. dall'attore Pellio. E Plauto stesso ricorda il nome di lui nelle Bacchidi, qual capo o padrone della compagnia comica, che aveva provocato il primo insuccesso dell' Epidicus:

> Non herus, sed actor mihi cor odio sauciat.
> Etiam Epidicum, quam ego fabulam aeque ac me ipsum amo
> Nullam aeque invitus specto, si agit Pellio [2].

Conveniamo che le parole del poeta non potevano esser più conte, nè distinguere in modo più chiaro la sua condizione artistica da quella degli attori drammatici, con cui a torto è stato sinora confuso.

VII.

La conclusione a cui siamo giunti, mentre ci consiglia di abbandonare l' interpretazione recente che fu data dal Bücheler e dal Leo del gentilizio plautino, ristorato dal Ritschl nelle lacere membrane

[1] Leo in Hermes 24, 78.
[2] Plaut. *Bacch.*, v. 213 segg.

del palimpsesto Ambrosiano, non giova però a risolvere direttamente la questione principale, da cui la presente ricerca ha preso le mosse. Poichè è incompatibile colla condizione giuridica di Plauto l'epiteto di *Maccus* e la professione di attore, non soccorre nessun altro fondamento, che valga a giustificare l'attribuzione comune che oggi gli è fatta del gentilizio *Maccius*? Il Marx, che si è assunto questo cómpito, riconosce anche lui che, se mancasse ogni altra notizia intorno alla provenienza del poeta, il nome di lui ci consiglierebbe a considerarlo come d'origine osca [1]. Ma avverte poi anche, che questa deduzione solo allora sarebbe legittima, se il gentilizio *Maccius* ci apparisse veramente come una forma strana e singolare. « Al con-
« trario, egli aggiunge, il nome *Maccius* ricorre molto spesso (*sehr*
« *oft*) nelle iscrizioni, secondo che provano gli indici annessi ai sin-
« goli volumi del Corpus (*wie die Namenverzeichnisse der einzelnen*
« *Bände des lateinischen Corpus erweisen*), e, ciò che più importa, il
« nome è originariamente proprio degli Osci (*was weit wichtiger ist*
« *der Name ist ein ursprünglich oskischer Familienname*)... Or nella
« stretta affinità degli Osci e degli Umbri, è di gran lunga più ve-
« rosimile che il gentilizio plautino *Maccius* non appartenga ad una
« recente formazione, ma sia stato proprio originariamente anche di
« famiglia Umbra (*bei der nahen Verwandtschaft des oskischen und um-*
« *brischen Sprachstammes ist es demnach doch weit wahrscheinlicher,*
« *dass Maccius, der Name des Plautus, kein neugebildeter, sondern*
« *ein ursprünglicher umbrischer Familienname gewesen ist*)... Data la
« frequenza (*die Häufigkeit*) del nome nei tempi più tardivi, egli è
« tanto inverosimile che questi nomi separatamente e tutti insieme
« derivino dall'antico poeta, quanto che uno stesso processo di neo-
« formazione del nome *Maccius* si sia ripetuto parecchie volte, ovvero
« che per uno strano caso il nome del poeta si sia trovato a coinci-
« dere con quello dei *Maccii* osci » [2].

[1]) Marx, o. c., pag. 8: « wir würden heutzutage nach Ausweis der obengenannten Inschriften den Plautus zu einem Osker machen, wäre uns nicht überliefert, dass der Dichter aus Sarsina entstammt ist ».

[2]) Marx, o. c., pag. 6.

Pigliamo atto di questa conclusione, che implica il riconoscimento più largo dei risultati, a cui giungemmo nella precedente nostra indagine. Ma ci permettiamo di osservare al Marx, che la frequenza del gentilizio *Maccius* nelle antiche iscrizioni risponde forse al suo e anche all' altrui desiderio, ma non allo stato dei fatti da me primieramente osservati e notati. Nelle iscrizioni latine, note prima dell' anno 1881, non era permesso di rintracciare alcun esemplare della specie, e nessuno mai riuscì a metterne in mostra il Ritschl nelle sue ricerche. E quando io per la prima volta mi soffermai innanzi al

P. MACCIUS P. F. MELAS

di un titolo Pompeiano [1]), non trovai a riscontro di esso negli indici del *Corpus* che una seconda iscrizione, proveniente dai confini di Comacchio nella Gallia Cisalpina:

* MACCIA T. F. EXORATA

e considerata come spuria, per l' impurità della fonte Ligoriana da cui ci fu tramandata [2]). Quanto poi all' affermazione del Marx, che l' affinità osco-umbra ci lasci presumere l' esistenza di un gentilizio *Maccius* anche nella città di Sarsina, è inutile che io avverta, come essa eviti la questione, senza risolverla. Noi non giudichiamo alla stregua di presunzioni teoriche, spesso illegittime, ma di fatti. E finchè dalle iscrizioni antiche dell' Umbria non ci arrivi alcuna prova in contrario, noi persisteremo a credere, che il gentilizio *Maccius* sia

[1]) V. il mio scritto plautino già ricordato, pag. 70 segg.

[2]) Egli è vero che il Mommsen avverte nella nota al C. I. L. V, 2437: « magis genuinam crediderim »; ma ciò mostra che altri la ritenevano spuria, e che io non frantesi in alcun modo il valore dell' asterisco che vi è permesso, come pur mi rimproverò l' Huelsen assai leggermente nella *Berliner Phil. Wochenschrift*, vol. VI, dag. 419 (cfr. anche la mia prefazione al XXI l. di Livio, pag. XIII, n. 10). Qui aggiungo solo, che l' iscrizione manca del prenome e che ciò ne rende anche per altra via dubbia la lezione.

esclusivo patrimonio degli Osci. Tale esso apparisce nella forma MAKKIIS di una iscrizione di Aquilonia [1]) e tale lo confermano le recenti iscrizioni pompeiane, comunicate alla nostra Accademia dal chiarissimo collega Sogliano, e che non sarà inutile di riprodurre anche qui, a più completa illustrazione del gentilizio plautino:

P. Maccius · L. F.
L. Maccio · Papi · F. Patri
Spelliae · Ovi · F. Matri
Epidiae · A. F. Uxsori
P. Maccius · Velasianus
Et P. Maccius · Mamianus
Fubzanus · H. Reposuerunt · de · suo [2]).

Lascio da parte gli altri caratteri oschi, che presenta tutta l'onomastica di questa preziosissima epigrafe, per avvertire che riguardo all'origine del secondo cognome *Fubzanus*, attribuito a *P. Maccius Mamianus*, io persisto sempre nella dichiarazione comunicata a voce all'amico Sogliano e da lui gentilmente accolta nella sua Nota. Io credo cioè di scorgere in quel cognome un derivato latino del gentilizio osco *Fuvfdis* [3]), il cui corrispettivo Romano dovrebbe essere, come già avvertiva il Planta, non soltanto il *Fudius*, non insolito nelle iscrizioni, ma anche *Fubius* e *Fubidius* [4]). Non insisto per mio conto sulla forma semplice *Fubius*, ma osservo che dell'altra *Fubidius*, provocata forse in luogo di *Fudidius** dal bisogno della dissimilazione, ci fa testimonianza sicura l'epigrafe in esame. E quanto all'assibilazione del *dj* mediano, che riapparisce anche questa volta in una parola osca sotto veste latina, sarà utile di mettere a raffronto di *Fubzanus* per *Fubdjanus* il ben noto *zicolom* di scrittura latina per

[1]) Planta, 2, p. 540; cfr. Zeitschrift f. Numismatik XIV, 163.

[2]) Ant. Sogliano, *La Gens Maccia in Pompei* nel Rendiconto dell'Accademia di Archeol. Lett. e B. Arti del mese di dic. 1898.

[3]) Planta, 2, 511, V, 2: la corrispondente forma latinizzata è *Fūfidius*.

[4]) O. c. 1, 454, n. 2. *Fudius* ho trovato ad es. in C. I. L. IX, 2394.

diêculus, il quale attesta sempre, comunque interpretato, l'equazione osca di *z* per *dj* [1]).

Ma ritornando al quesito principale, a cui la nuova epigrafe Pompeiana si riannoda, io non posso passare sotto silenzio un dubbio, da cui era agitato l'animo del mio amico Sogliano nell'illustrarla, che cioè la presenza dei quattro nuovi *Maccii* Pompeiani, sopraggiunti a far corteo all'antico *P. Maccius Melas*, rimettesse sotto nuova luce e gettasse in novelle incertezze l'antico problema del gentilizio Plautino. Veramente egli fu meno esplicito e limitò il prudente riserbo, espresso dall'oraziano *et adhuc sub iudice lis est*, alla sola questione del gentilizio *Maccius* [2]). Ma quantunque io gli sia grato della pietosa cura, con cui ha cercato di attenuare gli effetti della nuova rivelazione, pure nessuno è più di me bramoso di illuminarsi alla luce che da quella emana. Ed essa rivela, a chiunque l'interroghi senza passione o preconcetto, che a Pompei era indigeno quel nome, che finora vi era apparso solo in una forma sporadica. Sennonchè al Sogliano sembra forse, che la frequenza di quel gentilizio nell'onomastica Pompeiana possa far presumere una maggiore estensione di esso anche nell'antica epigrafia italica; e col fido aiuto di un colto ed egregio giovane fu sollecito di ricordarmi un novello esemplare del gentilizio *Maccius* su di un manico d'anfora conservato nel Museo di Lecce (n. 637); nel quale si legge chiaramente incavata la seguente marca in lettere antiche:

MACCIUS · L. F. Q. [3]),

cioè *Maccius L*(uci) *f*(ilius) *Q*(uirina tribu).

L'iscrizione apparisce evidentemente completa, perchè vi si scorgono ancora ben netti alle estremità del manico i due punti di congiunzione coll'anfora di cui esso faceva parte, e indicherà forse la

[1]) O. c. 1, 70, 26; cfr. anche 1, 11 e l'umbro *Japuzkum* per *Japud*(*i*)*skum*.

[2]) Nella *Nota* già citata a pag. 8.

[3]) *Nota* già cit. pag. 7.

marca di fabbrica, dalla cui manifattura il vaso era uscito. Può solo sorprendere che nella formola dell'epigrafe, completata perfino col-l'indicazione della tribù, sia stato omesso il prenome; e si potrebbe forse sospettare che tra le prime due lettere, che appariscono assai meno calcate delle ultime, l'impressione più leggiera non abbia lasciata l'impronta di un segno diacritico, che manca anche nel *Q* finale ed è addossato all'*F*, per distinguere il prenome dal gentilizio. Ma io non voglio appigliarmi a nessuna di queste ipotesi, che pur potrebbero sembrare per sè stesse non inverosimili, e voglio concedere che si tratti di un esempio genuino del gentilizio *Maccius*, venuto fuori da una città messapica. Chi mai potrà credere che questo giustifichi l'attribuzione arbitraria fatta a Plauto del gentilizio *Maccius*, quando l'origine osca di esso è impressa a caratteri indelebili nel titolo Aquilonese, che ci ha ridonata la forma genuina del nome Sannitico? La stoviglia leccese può provenire senza difficoltà da una fabbrica di città Campana o meglio da un'industria tenuta da un cittadino Campano; e il nome stesso della tribù *Quirina*, a cui egli era ascritto, aggiunta nel 241 av. Cr. insieme colla *Velina* al novero delle tribù antiche, potrebbe essere indizio della recente romanizzazione del suo paese d'origine. Checchè sia di ciò, egli è certo che il titolo leccese nulla prova contro l'origine osca del gentilizio *Maccius*.

Io voglio soltanto aggiungere, a conforto di coloro che volessero fermarsi in adorazione innanzi a codesto cimelio, che fin dall'84 io ricordai il nome di *Maccius* impresso su di alcune stoviglie della Britannia, *in vasculis variis et patellis*, come si legge nel C. I. L. VII, 249 [1]). Ivi ricorre un *Maccius F*, una *Maccia* ed un *Maccipa* [2]). Data l'affinità del nome col *Maccus* e *Macca*, *Maccalus* e *Maccoma* [3]), che ricorrono in qualità di cognomi nelle medesime iscrizioni, potrebbe

[1]) Cfr. il nostro primo studio plautino, p. 71. È inutile ricordare che tutti gli altri, che si sono occupati dopo di me del gentilizio plautino, non hanno fatto più parola di questi esemplari da me raccolti.

[2]) C. I. L. VII, 1336, 592-3.

[3]) C. I. L. VII, 1336, 588-590, 594-5, 1256.

ben darsi il caso che in quel gentilizio, se la lezione ne è esatta, si conservi la traccia di una formazione indigena. Che se si trattasse invece di nomi e cognomi d'origine forestiera, io non sarei alieno dall'immaginare anche per la Brettagna un'esportazione di stoviglie Campane, pari a quella a cui è dovuto indubbiamente il *Maccius* del titolo leccese.

Ad ogni modo io avverto che, se questi titoli fanno fede soltanto di una esportazione di stoviglie, una numerosa serie di epigrafi venute fuori dalla Gallia Narbonese c'induce a sospettare di un'antica emigrazione dei *Maccii* da Napoli a Marsiglia. Parecchi anni prima che l'amico Sogliano raccogliesse l'eco del Maccio leccese, l'Hirschfeld nel XII volume del *Corpus* aveva offerto agli studiosi non meno di sei esemplari, affatto nuovi e genuini, del medesimo gentilizio, un *Maccius R*(e)*gillus* (204), un *T. Maccius Marcellus* (448), un *M. Maccius Festus* (1054), un *Sex. Maccius Severus* (ib.), una *Maccia Ianuaria* (448), una *Maccia Saturnina* (3718) e forse anche una *Ma*(cc)*ia Paullina* (1204). La presenza di questo nome osco in quell'antica provincia Romana potrebbe agevolmente spiegarsi con un'emigrazione. Ma data l'origine greca della colonia di Marsiglia, potrebbe anche darsi che una diversa corrente sia venuta a confluire in quel medesimo centro, e che nei titoli testè ricordati sopravviva l'eco remota del n. greco Μάκκος e Μακκώ [1]), con cui per solito si mette a contatto anche il *Maccus* della commedia Atellana.

E concludo questa novella, e forse non inutile escursione intorno alla natura e alle vicende del gentilizio *Maccius*, col ricordare che l'esistenza del voc. *Macci Asmene* in un catalogo della *cohors prima vigilum* dell'anno 205 d. Cr. [2]) nulla prova circa l'origine del nome

[1]) Μάκκος βασιλεύς è ricordato da Esichio in Etym. m. p. 707, 41 e Μακκώ negli scolii ai Cavalieri d'Aristofane, v. 62. Cfr. anche il nostro primo studio plautino, pag. 72 e note relative.

[2]) C. I. L. VI, 1056, p. 200, 81. Cfr. l'*Introduzione* ai *Captivi*, p. IX, n. 23 e la *Prefazione* al XXI libro di Livio, p. XI, n. 6.

stesso, trattandosi di un'età così tardiva e di un' istituzione, per cui poteva essere non indifferente, e quasi direi ricercato, il concorso di un cittadino Campano.

VIII.

Or se nessun fatto nuovo concorre ad attenuare la validità, concordemente riconosciuta [1]), delle mie argomentazioni contro il gentilizio *Maccius*, attribuito a Plauto dal Ritschl, vi sarà egli modo per determinare, con qualche affidamento di certezza, la forma completa del nome di lui? Comincio dal *Maccus*, ristorato comunemente, dietro l' esempio dei Bücheler, nel prologo dell' Asinaria. E avverto che non offre alcun grado di verosimiglianza neppure l' ipotesi recente del Marx, che Plauto sia stato chiamato *maccus* in questo prologo soltanto per un' allusione comica al vero nome di lui *Maccius*; a quel modo che Catone Censorio mutava in *Mobilior* il cognome *Nobilior* del suo oppositore politico M. Fulvio, e l' imperatore Tiberio nella sua giovinezza veniva deriso, pel suo desiderio smodato del vino, coi tre nomignoli di *Biberius Caldius Mero* (per Tiberius Claudius Nero) [2]). La natura del prologo non consente, comunque lo si consideri come falso o come genuino, un' allusione che non mancherebbe di riuscire soverchiamente piccante, più che spiritosa. Nè soccorre a scusarla, come mal ripete il Marx, il *Plautus cum latranti nomine* del prologo

[1]) Seyffert, nell' Jahresbericht del Bursian XLVII (1886 II). Avverto a questo punto che, in assenza degli indici dell'XI volume del *Corpus*, ho scorsa io direttamente tutta la parte che ne è stata pubblicata, e che non mi è riuscito di ritrovare tra le iscrizioni dell'Emilia, dell'Umbria e dell'Etruria ivi raccolte, come già mi aveva avvertito cortesemente il Bormann fin dall' 84, nessun esempio del gentilizio *Maccius*. Vi si trova soltanto due volte *Mattia* (n. 1632-3), gentilizio, come ormai sappiamo con piena sicurezza, affatto distinto dal *Maccius*, cfr. il nostro primo studio plautino, pag. 76-2.

[2]) Marx, o. c., p. 14-5.

della Casina, in cui non sarebbe punto perspicua un' allusione diretta al nome del poeta. Quel luogo suona integralmente così:

> *Comoediai nomen dare vobis* volo.
> Κληρούμενοι vocatur haec comoedia
> Graece, latine Sortientes. Diphilus
> Hanc graece scripsit, postid rursum denuo
> *Latine Plautus cum latranti nomine* [1]).

Or chi riflette, che il proposito del poeta era quello di indicare e spiegare il nome latino della commedia (*comoediai nomen dare vobis volo*), deve naturalmente aspettarsi di trovarne un cenno nelle ultime parole del verso; e, come dinanzi vede contrapposto Plauto a Difilo, così nel *latranti nomine* non può non avvertire un' allusione al nome della Ca-*sina*, per la sua affinità colla sillaba iniziale di Ca-*nis*.

Si aggiunga ancora che, se *maccus* fosse la lezione genuina del nome di Plauto nel prologo dell' Asinaria, mal ci renderemmo ragione della variante *macrus*, conservataci in uno dei codici del Camerario. La quale nella sua forma non latina, invece di risultare da un adattamento di *maccus*, si dovrà piuttosto considerare come un tramite di passaggio a questa seconda forma, e ristorarsi, come ben intuirono i primi editori italiani, in *Marcus*, diventato irreconoscibile, a causa dell' abitudine contratta di scrivere i prenomi non distesi ma raccolti, e quindi alterato con una lieve inversione delle lettere intermedie [2]). E al *Marcus* dell' Asinaria si accompagnerà anche quello che è ricordato espressamente da Varrone, come segno di distinzione del gen. *Plauti*, quando esso deriva da *Plautus* invece che da *Plautius* [3]). E accanto all' uno e all' altro si collocherà l' *Accius* di Paolo Diacono e quello di Frontone, qual ci risulta da un palimpsesto Ambrosiano del VI secolo [4]), per ritrovare gli elementi completi del nome del Sarsinate.

[1]) Plaut. Cas. prol. e V, 30.

[2]) V. il § VI, pagg. 42 segg. del nostro primo scritto plautino.

[3]) V. il § V, pag. 39 segg., dello scritto già citato.

[4]) V. lo scritto già cit. § IX, pag. 54 segg. e l' *Introduzione* ai *Captivi*, p. VII.

Di fronte a questa tradizione autentica, i Macciani ricordano, per attenuarne il valore, due altre varianti del nome del poeta, conservateci l'una dal prologo del Mercator e l'altra da un brano dei Didascalici di Accio. Cominciamo dall'ultimo, che mette capo ad una ben nota citazione di Gellio; il quale, accennando sulla scorta di Varrone ad antichi dubbii sollevati di tempo in tempo intorno all'autenticità di alcune commedie plautine, « Accii *verba* haec ponit: 'nam « nec Gemini lenones nec Condalium nec Anus Plauti, nec Bis com« pressa nec Boeotia umquam fuit, neque adeo Agroecus neque Com« morientes M. Accii Titi' » [1]. Avverto subito che l'emendazione di queste parole, fatta in principio dal Lachmann e dal Ritschl colla speranza di ritrovarvi dei versi, oggi non è più subordinata ad alcun criterio metrico, dopo la chiara dimostrazione che ne fece il Bücheler ed ha accettata anche il Leo [2]. Siamo quindi in grado di ricostituire in modo affatto libero, e senza preoccupazione di sorta circa il numero e la quantità delle sillabe, il nome del poeta, menzionato colle sue ultime parole dal Pesarese. Il frammento, come risulta chiaro dagli incisi che lo interrompono, si spezza in tre parti:

1ª) *nec* Gemini lenones nec Condalium nec Anus *Plauti*,
2ª) *nec* Bis compressa nec Boeotia *umquam fuit*,
3ª) *neque adeo* Agroecus neque Commorientes *M. Accii Titi*.

Questa distinzione potè essere provocata dal diverso grado di fiducia, che si prestava dai contemporanei di Accio all'autenticità delle singole commedie. Chi infatti ripensi che i *Commorientes* erano attribuiti a Plauto nel prologo degli Adelfi [3], e che la Beozia, tramandata

[1]) Gell. N. A. 3, 3.

[2]) Cfr. il nostro primo studio plautino, p. 26, n. 4, la *Prefazione* al XXI libro di Livio, pag. IX-X e Leo, o. c., pag. 32 n.

[3]) Ter. *Ad.*, prol. v. 5-7:

« Συναποθνήσκοντες Diphili comoediast.
Eam Commorientes Plautus fecit fabulam ».

forse anonima, era stata usurpata da Atilio [1]) e rivendicata poi a Plauto da Varrone [2]), non può non ammettere col Leo, che queste diverse pause sieno state fatte intenzionalmente da L. Accio, per ricordare che, secondo il suo criterio, non erano plautini nè i *Gemini lenones*, nè il *Condalium*, nè l'*Anus*, quantunque tramandati col nome di Plauto; che erronea era stata l'attribuzione a lui fatta delle due commedie anonime la *Bis compressa* e la *Boeotia*; e che il nome di *M. Accii Titi* aveva preso malamente il posto, nei due prologhi dell' *Agroecus* e dei *Commorientes*, dell' autore vero di esse [3]).

Or se questo è il significato più probabile delle parole di Accio e se egli variò il nome di Plauto, unicamente per conservare ad esso la caratteristica speciale con cui era tramandato nei diversi prologhi delle sue commedie [4]), conviene naturalmente ritenere, che l'indicazione di *M. Accii Titi* metta capo tanto nel prologo dell' *Agroecus* quanto nei *Commorientes*. E, poichè nessuna ragione metrica ci consiglia di fondere insieme l'iniziale del prenome con quella del nome successivo, da cui è tenuta distinta in tutti i codici di Gellio [5]), per qual ragione mai persisteremmo a credere, che le parole di lui contraddicano alla tradizione comune, quando invece espressamente la confermano e solo vi aggiungono l'indicazione del patronimico, cioè M. Accio figliuolo di Tito?

Si potrebbe forse obiettare, che non è comune in latino l' uso assoluto del genitivo del patronimico. Nè io mi fermerò a richiamare

[1]) Anche il Marx, o. c., pag. 2, continua a considerare un ignoto poeta Aquilio quale autore della Beozia, quantunque io abbia dimostrato con piena evidenza nel primo dei miei studii plautini, § III, pag. 30 segg., che quel nome si debba correggere fuor di ogni dubbio in *Atilius*.

[2]) Gell. 3, 3: «sicuti istam quam nuperrime legebamus, cui est nomen Boeotia.... Nihil tamen Varro dubitavit quin Plauti foret».

[3]) Nei § II e IV del mio studio plautino io diedi la prima volta un' interpretazione delle parole di Accio affatto diversa, e meno attendibile.

[4]) Questo concetto mi era già balenato in mente nella *Prefazione* a Livio, pagina X, n. 3.

[5]) V. il primo degli studii plautini, pag. 25 n. 2.

minutamente tutti gli esempii di prosatori e di poeti, che lo confermano. La messe è così larga, che saremmo forse imbarazzati nella scelta. Mi limiterò quindi a rilevare i luoghi più comuni, il *Fausto Sullae*, scil. *filio*, di Cic. p. Cluent. 34, 94; *Caeciliam Metelli*, scil. *fitiam* anche in Cic. de div. 1, 46, 104; l'*Aiacis Oilei*, scil. *filii*, di Virg. Aen. 1, 41 (cfr. Ov. Met. 12, 622 *Oileos Aiax*); la *Deiphobe Glauci*, scil. *filia*, dell'Eneide 6, 36 e l'*Hasdrubal Gisconis* di Livio 28, 12, 13. Ma non è a questa stregua, che io credo di potere e dover giustificare la forma del patronimico, qual si trova adoperata da Accio. Essa metteva capo, come già abbiamo osservato, nell'uso che ne aveva fatto il poeta medesimo nei suoi prologhi. E, quantunque a noi manchi il modo di controllarla direttamente, pure può esserne indizio equivalente la traccia che ce ne ha conservata il prologo del Mercator:

« Graece haec vocatur Emporos Philemonis,
Eadem latine Mercator Mactici » [1]).

L'ultima parola deve far le veci di una dipodia giambica, e fu evidentemente raccorciata o da *Macci Titi*, secondo i seguaci della teoria Ritscheliana, o da *Marci Titi*, come io opino, se si vuol tener conto dell'insegnamento che emana dal *M. Accii Titi* dei didascalici di Accio. Dato che il nome del poeta sia stato quello veramente che attesta l'antica tradizione, a Plauto sarebbe mancato il modo di adoperarlo sulla fine di un senario giambico. Ma ad uno scrittore, nativo dell'Umbria, doveva offrirsi assai agevole l'espediente di far uso del patronimico, se questo soccorreva ai bisogni del metro. Il nome personale, nell'antica epigrafia italica così degli Osci come degli Umbri, era seguito immediatamente dal patronimico; e ci è appena bisogno di ricordare dalle Tavole Eugubine:

uhtretie T. T. Kastruçiie (V a 3), cioè
auctoritate T(iti) T(iti fili) Castrucii,
uhtretie K. T. Kluviier (V a 15), cioè
auctoritate G(ai) T(iti fili) Cluvii,

[1]) *Merc.* prol. v. 9-10.

e dalle iscrizioni umbre :

U. L. Uarie, cioè V(ibi) L(uci fili) Varii,
T. C. Fulonie, cioè T(iti) G(ai fili) Fullonii,
C. U. Uistinie . *Ner. T. Babr.*, cioè
G(ai) V(ibi fili) Vestinii Ner(onis) T(iti fili) Babrii,

e anche il titolo Assissiano di uno dei progenitori del poeta Properzio:

Uois. Ner. Propartie, cioè
Vols(i) Ner(onis fili) Propertii [1]).

La seduzione dell'uso patrio doveva essere ben forte sull'animo del Sarsinate e indusse forse Accio ad illustrarla, coll'aggiunta del gentilizio del poeta; se pur non si voglia ammettere come di gran lunga più verosimile, che Plauto stesso abbia completato il suo nome, nella forma che attestano i didascalici di Accio, per il prologo dei *Commorientes.*

Or se tutti gli elementi dell' antica tradizione mettono capo a *M. Accio* [2]), si può mai presumere con verosimiglianza, che solo il palimpsesto Ambrosiano attesti un nome diverso per il poeta di Sarsina? Io non esito a dichiarare, che abbandonerei senza rimpianto la mia opinione per convertirmi alla teoria Ritscheliana, se un esempio solo potesse esserne addotto con piena sicurezza del nome T. Maccio. Ma quella testimonianza, interpretata a principio, nell' assenza di ogni altra tradizione, come una prova sicura dell' esistenza di quel gentilizio plautino, si mostra oggi, alla luce dei fatti nuovi, assai meno sicura di quel che apparve nella prima illusione ed ebbrezza della scoperta. Riproduco dall' apografo Ambrosiano, curato dallo Stude-

[1]) Planta, 2, p. 555-6. Questo titolo conferma, come a me pare, in modo assai autorevole la provenienza di Properzio da Assisi.

[2]) Cfr. per la frequenza di questo gentilizio nell' Umbria il nostro primo studio plautino, pag. 79 e C. I. L. XI, 635.

mund, l'epilogo della Casina, che fu unica origine della storica rivoluzione apportata dal Ritschl nei nomi del poeta:

T · MACCI · PLAVTI
CASINA EXPLIGIT
INCIPIT CISTELLARIA FELICITER [1]).

Io non discuto circa l'esistenza della lettera T, la quale, secondo la testimonianza autorevolissima dello Studemund, « una cum puncto insequenti certissima est ». Ma noto che essa occupa nella sottoscrizione della commedia un posto affatto strano ed irregolare. La distanza, che passa tra il T e il *Macci* successivo, è quasi doppia di quella già grandissima che intercede tra il MACCI ed il PLAUTI, laddove la consuetudine del copista dell' Ambrosiano lo porta quasi sempre a stringere assai dappresso l'iniziale del prenome con quella del gentilizio. Si metta infatti a riscontro la didascalia dello Pseudolus nel fol. 593r, dove apparisce:

M IVNIO M FIL,

e quella degli Adelfi (fol. 681u), che ci presenta i soli e più numerosi esempii in tutto il codice dell' unione di prenomi con gentilizii:

CN · BAEBIO C·TERENTIO
T · PVBLILIUS PELLIO
C · SVLPICIO C· AVRELIO ,

e si vedrà che nulla giustifica la separazione irregolare, che sarebbe stata fatta nell' epilogo della Casina. Si aggiunga inoltre che il T non solo resta assai al di fuori di tutto il nome, ma anche dello spazio su cui sono scritte le due linee successive. E poi si noti che, se quella lettera appartenesse veramente al nome del poeta, si dovrebbe legit-

[1]) *T. Macci Plauti fabularum reliquiae Ambrosianae.* Apographum confecit et edidit Guilelmus Studemund. Berolini MDCCCLXXXIX, fol. 224 *a*.

timamente presumere di ritrovarla anche altrove innanzi al nome di Plauto, nelle tracce sicure che ce ne conserva il palimpsesto. E lo Studemund ve la addita realmente, ancora due volte, ma in maniera da non accrescer credito alla prima indicazione. Infatti, nella sottoscrizione dell' *Epidicus*, al posto del

MACCI PLAVTI
EPIDICVS EXPLICIT

che vi lesse il Loewe [1]), egli stampa in questa forma il nome del poeta:

? T MACCI PLAVTI
EPIDICVS EXPLICIT.

E nella prefazione a pag. XXXI così spiega il segno da lui adoperato: « interrogationis signum supra lineam et punctum infra lineam « addita indicant litterarum vestigia ita evanuisse, ut quod positum « est coniecturae potius tribuendum, cui nihil sit quod repugnet, quam « certae lectioni ».

Lo Studemund trova ancora una novella traccia del nome del poeta nella sottoscrizione dei *Menaechmi*, dove si leggerebbe in luogo del gruppo Ritscheliano TA

T [__________] VTI.

Egli annota a questo punto: « proximum post primum T spatium vacuum fuisse pro certissimo est ». Ma quest' affermazione si trova contradetta tanto dal Ritschl quanto dallo Schoell, il quale, pubblicando nel 1889 una seconda edizione dei Menaechmi, scrisse a questo proposito nella pag. VIII della prefazione: « mihi in ver- « su 14 apparuit T——————VTI, quo accedit fragmentum huc « pertinens et illam continens litteram, quam Ritschelius hic A no-

[1]) *T. Macci Plauti Epidicus*. Recensuit Georgius Goetz. Lipsiae 1878, pag. XII.

« tavit, cum in Parergis diceret 'ein A oder halbes M'. Mihi punctum « cum initio M litterae inesse visum est ». Tra l'uno che afferma e l'altro che nega l'esistenza di una seconda lettera, a me parve più prudente consiglio attenermi nell'84 all'opinione del Ceriani, e ripeterò anche ora le parole di lui : « pel primo passo, dopo i *Menaechmi*, « io non posso veder nulla di nulla, neppure al posto della fenestra : « tracce sì ci sono, ma così svanite, almeno per me, che io non leg« gerei nulla. Nella sottoscrizione dell' *Epidicus*, del T io non ho po« tuto scorgere traccia : la lettera avanti ACCI è coperta dalla se« conda scrittura e oscura : i tratti, che compaiono fuori della se« conda scrittura, con difficoltà si possono leggere per M che lo spa« zio comporterebbe » [1]).

Non resta dunque in favore del prenome Tito che l'epilogo della Casina, nelle condizioni dianzi descritte. Or io, invece di contrapporre audacemente quest' unico Tito Maccio a tutto il resto della tradizione, mi contenterei di ricordare che Varrone, il quale leggeva questa commedia in un codice, certo non meno autorevole del nostro palimpsesto, ce ne ha tramandato quasi prodigiosamente il nome nella semplice forma *Maccius in Casina quid fringutis* [2]). Non può essere un caso, che pur di qui sia scomparsa quella lettera, che non apparisce mai altrove nell' Ambrosiano. Vorrà dire che essa non faceva parte integrante del nome del poeta, e che il copista, se mai, l'avrà aggiunta innanzi all' epilogo della Casina, per confusione col patronimico del poeta, spostandone la sigla dal naturale suo sito dopo il gentilizio (*M. Acci T. f. Plauti*). Certa cosa è che il codice fiorentino di Varrone e il palimpsesto Ambrosiano di Plauto non altra forma attestano per il nome del poeta che quella di *Macci* [3]) ; che Varrone

1) V. il mio primo scritto plautino §§ XII e XIV colla relativa postilla, e l' *Introduzione* ai *Captivi*, pag. VIII e IX.

2) Varr. *l. l.* 7, 104, secondo la lezione del codice fiorentino, *pref.* a Livio, pag. XI. A nulla approdano i dubbii e le osservazioni soverchiamente sottili del Leo, o. c., pag. 72, n. 2 circa la forma del nome di Plauto in questi libri di Varrone.

3) Essa ricorre ad es. anche nella sottoscrizione del *Miles gloriosus* e del *Poenulus* : cfr. le relative edizioni critiche curate dagli scolari del Ritschl.

completa la sua testimonianza, col disgiungerne altrove la sigla del prenome *Marco;* e che il palimpsesto, dove le parole sono addossate l'una all'altra senza distinzione di segni diacritici, rendeva assai agevole e quasi direi obbligatoria la fusione, così comune in latino, dell'iniziale del prenome con quella del nome [1]: fusione che poi ristora, nella integrità degli elementi che le hanno dato origine, il palimpsesto Carinziano di Plinio, dove nella metà del sesto secolo fu scritto, a perpetuo disinganno dei Macciani passati e nascituri,

M. Accio Plauto [2].

APPENDICE.

Intorno all' autenticità degli epigrammi sepolcrali di Plauto e di Pacuvio.

L'esame della testimonianza di Varrone, intorno ai casi della vita di Plauto, richiama la nostra attenzione anche sull' epigramma sepolcrale del poeta, che in altra circostanza ci parve di dover ritenere genuino [3]. Il Marx crede invece che esso sia falso (*zweifellos unechte*) [4]; nè io avrei ragione di maravigliarmi di questo scetticismo metodico, di fronte all'antica tradizione. Sennonchè quand'egli, per metter d' accordo la sua fede nella scrupolosità di Varrone [5])

[1]) Si riscontri, sotto di questo riguardo, il nostro primo studio plautino, pag. 79.

[2]) Plin. N. H. l. XIV, e cfr. il § VIII del nostro primo studio plautino.

[3]) *Gli epigrammi sepolcrali dei più antichi poeti latini* in Atti dell' Accad. di Archeol. Lett. e B. Arti. Napoli 1893.

[4]) Marx, o. c., p. 14.

[5]) O. c., pag. 14: « die antiquarische Forschung und die philologische Exegese des Varro gegenüber den in neuerer Zeit mit grosser Umsicht und Gelehrsamkeit vorgebrachten Angriffen siegreich stand ».

colla diffidenza nell'autenticità dell'epigramma, afferma che Varrone stesso ne sospettasse, egli attribuisce alle parole di Gellio un sentimento affatto alieno dall'animo di lui. Già altrove, a riguardo delle tre commedie scritte da Plauto nel pistrino, il Leo non tien conto che Gellio citasse a mente, alla maniera usuale presso gli antichi, e non presta fede alla testimonianza capricciosa (*schwindelhaften*) di lui, che cioè avesse dimenticato il nome della terza commedia; perchè egli crede di sapere dal canto suo, che Varrone non l'avesse mai citata e non fosse punto in grado di ricordarla (*aus seiner Quelle nicht ermitteln konnte* [1]). E così ora, a riguardo dell'epigramma sepolcrale di Plauto, egli crede forse che Gellio si faccia eco senz'altro di un dubbio di Varrone, scrivendo: « dubitassemus an Plauti foret, nisi a M. Varrone positum esset in libro de poetis primo » [2]). Se questo fu realmente il pensiero del Marx, convien dire che egli abbia un concetto troppo basso dell'attività letteraria di Gellio, che ridurrebbe a quella affatto meccanica di un insulso compilatore, anzi di un insensato addirittura, il quale non intende che la sua citazione implica espressamente la fiducia, per parte di Varrone, nell'autenticità dell'epigramma.

Lo scetticismo del Marx è ad ogni modo assai meno radicale di quello del Bormann. Il quale non si meraviglierebbe punto che Varrone, per mancanza di sentimento critico, abbia considerate come iscrizioni sepolcrali genuine questi elogii di Nevio, di Plauto e di Ennio, dovuti a semplici esercitazioni retoriche di poeti educati alla loro scuola [3]). Ma egli preferisce di immaginare, che l'equivoco derivi esclusivamente da Gellio, il quale avrebbe esteso anche agli altri epigrammi la dichiarazione di autenticità, che il Reatino aveva circoscritta al solo epitaffio di Pacuvio, o pure a quello di Ennio riferito

[1]) O. c., p. 12.

[2]) Gell. N. A. 1, 24, 3.

[3]) Bormann, *Die Grabschrift des Dichters Pacuvius und des L. Maecius Philotimus* in Archäologisch-epigraphische Mittheilungen, 17, 238, n. 15: « es würde nicht einmal viel besagen, wenn Varro selbst die Elogien, die er im literargeschichtlichen Apparat vorfand, aus Mangel an Kritik für wirkliche Grabschriften gehalten hätte ».

da Cicerone [1]. Lasciando da parte la prima affermazione del Bormann, ispirata a quello scetticismo metodico di cui già toccammo dianzi, a me pare che manchi di ogni carattere di verosimiglianza pur la seconda sua ipotesi. La quale solo allora potrebbe essere accampata e sostenuta con qualche fortuna, se il silenzio di Gellio potesse essere interpretato come una cieca buona fede nell'autorità e nelle parole di Varrone da lui frantese. Ma dato il riserbo di lui, soprattutto a riguardo dell'epigramma di Plauto, la diffidenza del Bormann sembra a me ispirata da un'eccessiva prevenzione.

Si avverta inoltre che il Bormann non trova in alcun modo ingiustificata la circospezione di Gellio, e si accorda collo Schenkl, nel ritenerla dettata dall' uso affatto nuovo ed improprio che Plauto avrebbe fatto dell'esametro greco, testè introdotto in Roma dal poeta Rudino [2]. Ed altre ragioni analoghe richiamai io pure; le quali però, meglio interpretate, concorrono tutte a confermare l'attribuzione di questi versi a Plauto, già fatta dal Reatino [3]. Sennonchè quando il Bormann aggiunge, che allo scetticismo di Gellio potè contribuire pur l'espressione di *numeri innumeri*, cioè di 'versi senza armonia', la quale rispecchia quel concetto tardivo e fallace, che ebbero alcuni grammatici dei metri liberi di Plauto e di Terenzio, egli mostra di tirare ad un senso affatto arbitrario le parole del poeta. L'imitazione, che fece Ausonio di questo costrutto in uno dei suoi idillii, dimostra a chiare note che l'autore volle accennare solamente alla quantità e varietà dei metri da lui adoperati [4]. E lo conferma ad ogni modo

[1]) Bormann, o. c., pag. 238 e n. relativa.

[2]) Bormann, o. c., pag. 232, n. 5.

[3]) V. il nostro scritto già citato, pag. 7-8.

[4]) Auson. *Idyll.* 4, 48:

> *Conditor Iliados et amabilis orsa Menandri*
> *Evolvenda tibi. Tu flexu et acumine vocis*
> *Innumeros numeros doctis accentibus effer.*

La voce *accentus* è adoperata in queste parole nell'accezione generica di pronunzia; e, riferita ai versi di Omero e di Menandro, non può non aver riguardo alla poesia quantitativa dell' uso classico.

anche il *simul omnes*, che egli ha aggiunto a quel suo curioso bisticcio, quasi per accentuare il significato numerico dell' aggettivo *innumerus* nel senso di 'innumerevoli'. Al qual riguardo non sarà forse inutile di avvertire, che un equivoco molto affine predomina anche nell'interpretazione del v. 55 di Laberio:

Versorum, non numerorum numero studuimus,

in cui il Keller si ostinava a trovare un accenno anticipato all' uso della poesia ritmica o accentuativa [1]; laddove il poeta ha voluto semplicemente scherzare sul duplice significato di *numerus* nel senso di ῥυθμός e di ἀριθμός, e insinuare che i poeti spesso non si preoccupano dell' armonia dei metri, ma soltanto del numero abbondante di versi.

Si badi però che le poche considerazioni, che noi abbiamo sin qui ribattute, non costituiscono ancora la sostanza principale del ragionamento del Bormann. Il quale s' industria di provare che il libro primo dei poeti latini di Varrone, da cui Gellio ha ricavata la sua testimonianza [2], è affatto identico ad uno dei quindici libri delle *Imagines* o *Hebdomades;* e, poichè i settecento epigrammi in queste contenuti provenivano da Varrone o dalla sua scuola, egli ne conclude che sieno Varroniani anche gli epigrammi, a torto attribuiti da Gellio agli antichi poeti latini [3]. Una tale congettura, quantunque assai arguta, a me sembra insostenibile per un duplice ordine di considerazioni. La prima è questa, che Gellio ricorda espressamente altrove proprio il primo libro delle immagini [4]; e, poichè in una di

[1]) Keller, *Der saturnische Vers als rythmisch erwiesen*, Prag 1883, pag. 5.

[2]) Gell. 1, 24, 3: *in libro de poetis primo;* cfr. anche XVII, 21 e Prisc. 9, 32, pag. 469 H.

[3]) Bormann, o. c., pag. 232-5.

[4]) Gell. N. A. 3, 10, 1: *M. Varro in primo librorum qui inscribuntur hebdomades vel de imaginibus;* 3, 11, 3: *M. autem Varro in primo de imaginibus.* Si noti che in questo primo libro si fa cenno soltanto di poeti greci. Or se Gellio avesse voluto riferirsi altrove all' opera medesima, a quella indicazione del primo

queste citazioni egli considera l'epigramma apposto sotto l'immagine di Omero, come fattura di Varrone [1]), non è presumibile che abbia potuto scambiare con epitaffii genuini di Nevio e di Plauto, quelli che il Reatino aveva raccolti sotto la medesima rubrica, nella serie dei poeti latini. La seconda osservazione, non meno grave, riguarda l'epoca diversa di composizione delle due opere, le immagini e i libri intorno ai poeti. Cicerone nel Brutus 15,80, libro che fu edito — com'è noto — nel 46 av. Cr., parlando della morte di Nevio, riferisce che Varrone, *diligentissimus investigator antiquitatis, putat in hoc erratum vitamque Naevii producit longius.* Or, poichè la notizia di Varrone doveva far parte delle indagini da lui istituite intorno agli antichi poeti latini, è necessario che l'opera relativa sia affatto diversa dalle Ebdomadi, che non furono pubblicate prima del 39 av. Cr. [2]). E data la diversità delle due opere, l' una storica e l' altra artistica, resta definitivamente escluso il sospetto, che Varrone abbia potuto contaminare comunque la sua indagine storica con inserzione di elementi retorici, affatto estranei alla natura di essa. Si aggiunga inoltre che, se Gellio potè attribuire a Plauto il ben noto epigramma solo perchè incluso nei libri di Varrone, vuol dire che da questi libri medesimi egli aveva desunta la testimonianza esplicita, da lui riferita in principio (*trium poetarum inlustrium epigrammata .... quae ipsi fecerunt et incidenda sepulcro suo reliquerunt*) e poi ripetuta a riguardo dell'epigramma di Nevio, *quod testimonium esse iustum potuisset, nisi ab ipso dictum esset.*

Ma, indipendentemente da ciò, soccorreva un' altra prova, e assai

libro dei poeti avrebbe dovuto di necessità aggiungere anche il titolo di latini, per evitare la confusione tra il primo libro delle Ebdomadi relativo ai poeti greci e il primo libro di quella sezione delle Ebdomadi, dove si faceva parola dei poeti latini.

[1]) Gell. N. A. 3, 11, 6 : *M. Varro in libro de imaginibus primo Homeri imagini epigramma hoc apposuit.*

[2]) Gell. N. A., 3, 10, 17: « ibi addit se quoque iam duodecimam annorum hebdomadem (cioè il 78° anno di età: Varrone era nato nel 116 av. Cr.) ingressum esse et ad eum diem septuaginta hebdomadas librorum conscripsisse ».

autorevole, in sostegno dell'autenticità dei due epigrammi di Nevio e di Plauto, cioè l'attribuzione sicura che anche il Bücheler [1]) aveva fatta a Pacuvio di quell'epigramma *verecundissimum et purissimum dignumque eius elegantissima gravitate*, il quale chiude la serie delle citazioni fatte da Gellio:

> Adulescens, tametsi properas, te hoc saxum rogat,
> Ut sese aspicias, deinde quod scriptum est legas.
> Hic sunt poëtae Pacuvi Marci sita
> Ossa. Hoc volebam nescius ne esses. Vale.

Il Bormann dubita, per sua parte, dell'esattezza di questa attribuzione; e, riconosciuta falsa la testimonianza di Gellio per l'epigramma di Nevio e di Plauto, opina che anche questo di Pacuvio debba seguirne la sorte [2]). « Certo, egli nota, non è addirittura escluso che Varrone non « potesse usare un epitaffio realmente storico per qualcuno dei suoi « personaggi, e si potrebbe così giustificare l'opinione del Bücheler... « Nè io voglio sostenere che ciò sia falso. Ma data la provenienza « di esso da un' opera letteraria, manca una salda ragione per am- « mettere, che l' epigramma sia una vera e propria iscrizione sepol- « crale. Vi si oppongono alcune considerazioni. A prescindere dal « fatto, che non è verosimile che i Romani, in tempi antichi, abbiano « trascritte le iscrizioni sepolcrali per uso letterario, e che abbiano « avuto conoscenza perfino di quelle che si trovavano a così grande « distanza da Roma, egli è d' altra parte poco credibile che a Taranto, « città quasi interamente greca, un poeta anche insigne nella lette- « ratura latina abbia fatto imprimere sul suo sepolcro un'iscrizione « latina [3]). Inoltre tra la morte di Sulla e quella di Cicerone lo schema

[1]) Bücheler in Rheinisches Museum 37, 521.

[2]) O. c. pag. 232.

[3]) Si noti che Pacuvio morì nel 622 ab u. c., cioè quasi nell' anno stesso in cui Taranto ebbe una *colonia civium Romanorum maritima*.

« del preteso epigramma di Pacuvio era assai usuale in Roma... Non
« è escluso interamente, che anche mezzo secolo innanzi questo sche-
« ma potesse essere d' uso così generale, da farlo adoperare anche
« in Taranto. Nè è del tutto incredibile che un' iscrizione poetica, le
« quale era stata composta per Taranto, qualche tempo dopo fossa in
« uso a Roma. Ma tali ipotesi, in sè poco verosimili, allo stato delle cose
« appariscono ingiustificate. Ciò che importa è, che l'iscrizione trovata
« da Varrone risponde ad un tipo comune e non contiene altra lode
« che quello di *poeta*. È dubbio se il tipo sia stato trovato primiera-
« mente per Pacuvio, o se per lui sia stato adottato e modificato da
« altra fonte. A questa seconda ipotesi aprirebbe la via il fatto, che
« nello schema comune la terza linea era consacrata al defunto e la
« quarta al congedo dal lettore; mentre invece nell'epigramma per
« Pacuvio la voce *ossa* è passata dalla terza alla quarta linea. Il che
« farebbe sospettare, che la forma di questo epigramma non rappre-
« senti il tipo originale » [1]).

L' argomentazione del Bormann non sembra a me gran fatto perentoria. Quanto al sospetto che Pacuvio, come Brindisino, dovesse preferire un epigramma greco per il suo sepolcro, basta il fatto che fu sua lode d' aver arricchito il patrimonio della lingua latina, per giustificare la preferenza accordata, pur nell' iscrizione sepolcrale, al *sermo* delle sue tragedie. Quanto poi alla frequenza del tipo metrico, da lui adoperato, nelle iscrizioni sepolcrali, io non nego le reciproche influenze tra l' arte e la vita, di cui ci dànno così frequente prova anche le iscrizioni greche [2]). Ma non posso dimenticare, che gli esempii finora ricordati sono soltanto un frammento dell' iscrizione di Pacuvio. Il titolo marmoreo del banditore Aulo Granio Stabilio, che il Bormann riferisce con ragione al primo periodo dell' età Augustea [3]),

[1]) Bormann, o. c., pag. 238-9.

[2]) Cfr. ad es. il titolo del C. I. A. II, 3720 coll' epigramma del Peplo Aristotelico, cit. dal Bormann, pag. 237, n. 14.

[3]) O. c., pag. 239.

non è modellato propriamente sull'epigramma di Pacuvio, ma contiene soltanto qualche variazione, assai diluita e ben poco artistica, sul motivo finale che di quello fa parte:

Rogat, ut resistas, hospes, te hic tacitus lapis,
Dum ostendit, quod mandavit quoius umbram tegit:
Pudentis hominis frugi cum magna fide,
Praeconis Oli Grani sunt ossa heic sita.
Tantum est. Hoc voluit nescius ne esses. Vale [1]).

Più affine al tipo di Pacuvio è invece l'epigramma dell'orafo (*vascularius*) *L. Maecius Philotimus*, illustrato dal Bormann:

Adulescens, tametsi properas, hic te saxsolus
Rogat, ut se aspicias, deinde ut quod scriptust legas.
Hic sunt ossa Maeci Luci sita Pilotimi vasculari.
Hoc ego volebam nescius ne esses. Vale [2]).

Al Bormann pare, che il completo distacco che è qui posto tra il congedo dal lettore e l'indicazione del morto sia un indizio sicuro di schietta preservazione del tipo originario. A me sembra invece che il quarto verso risulti da un facile adattamento del tipo primitivo; e che la difficoltà di includere il nome dell'orafo, nel posto che gli era riserbato, ha tolto alla terza linea ogni carattere metrico. Il che è indizio, che questo adattamento si deve fuor di ogni dubbio ad un inesperto rifacitore, e che il tipo originario era opera di un vero poeta. E se la tradizione ne fa autore Pacuvio e loda nell'epigramma, da lui destinato al suo sepolcro, l'elegante urbanità del dettato e l'espressione semplice e vereconda del sentimento, io non trovo che questi due caratteri concorrano ad escludere, come che sia, la genuinità dell'epigramma.

[1]) Bücheler, *Anthologia epigraphica*, 26, 53.
[2]) Bormann, o. c. pag. 227-228.

Contro l'autenticità di quelli, che la tradizione attribuisce a Nevio ed a Plauto, il Jahn ed il Bährens fecero valere il tono soverchiamente laudativo ed epidittico, adoperato per glorificare il posto che essi ebbero o si assunsero nella storia letteraria [1]; contro la genuinità dell'epigramma di Pacuvio il Bormann invoca l'espressione troppo semplice, modesta e quasi impersonale della forma da lui prescelta. Come si vede tutti gli argomenti son buoni, anche se in contrasto tra di loro, per negar credito alla tradizione. E pure bastava il tono così nobile del sentimento e l'impronta così schiettamente personale del concetto artistico, ad escludere che l'epigramma di Pacuvio fosse opera di un poeta anonimo. A nessuno mai sarebbe venuto in mente di glorificare la dottrina del vecchio Pacuvio, con un tipo diventato già comune nell'uso letterario. La stessa notorietà che quel tipo ha acquistato dipoi, e per cui se ne riscontra l'intonazione in una gran quantità di titoli sepolcrali della repubblica e dell'impero, dimostra chiaramente che esso avesse avuto un'origine assai famosa. Perchè egli è noto che, se fu sempre consuetudine delle cornacchie di vestirsi delle penne del pavone, il caso inverso di grandi che non disdegnino di seguire o di adattarsi le forme dei mediocri, non appartiene ancora all'esperienza che noi abbiamo dei fatti umani. La felice scelta del tipo, consacrato quando che sia e dove che sia alla tomba del poeta Pacuvio, non poteva essere l'adattamento di uno schema comune, ma la prima invenzione della forma, diventata poi per la sua semplicità elegante ed impersonale modello assai comodo e frequente d'imitazione. Nè vi creerà alcun ostacolo il fatto che l'ultima parola, la quale compie il senso del terzo trimetro, è spostata nel quarto verso (*ossa*). La difficoltà stessa, che ha trovato un imita-

[1]) Jahn in Hermes 2, 243 dubita che « diese Männer mit so klarer Würdigung ihrer Stellung in der Literaturgeschichte den kleinen Epigrammenkranz gedichtet haben, der in Form und Fassung den Entwickelungsgang dieser Poesie so fein charakterisiert ». Cfr. le osservazioni speciali da me opposte nella memoria sugli *Epigrammi sepolcrali*, pag. 2-3.

tore di Pacuvio a far rientrare in quel posto il nome di L. Mecio Filotimo, rende conto di quell'esigenza metrica, a cui il poeta ha ubbidito, e che giustifica l'esempio affine e non controverso dell'epigramma di Ennio:

> Nemo me lacrimis decoret neque funera fletu
> Faxit. Cur? Volito vivo per ora virûm.

PARTE SECONDA

Vol. XX. Parte II. Memoria — N.° 1.

SAVERIO BETTINELLI E IL "TEATRO GESUITICO,,

MEMORIA

LETTA ALL'ACCADEMIA

NELLE TORNATE DEL 17 MAGGIO E 7 GIUGNO 1898.

DAL PROFESSORE

FRANCESCO COLAGROSSO

Il Tommaseo definisce Saverio Bettinelli « uomo la cui luce pareva di stella, ora pare di sego » 1). Se la luce dell'uomo pareva di stella, metterebbe conto indagare la ragione di quello splendore. Si sa, che spiegare la fama grandissima goduta da uno scrittore è quasi ricomporre il mondo in cui egli visse, è quasi disseppellire i sentimenti, le idee, gl' ideali che ebbe una parte non piccola dei suoi contemporanei, e che egli riuscì meglio di altri a ritrarre. Se quella luce ora pare di sego, lo storico non la sdegnerà certamente, come un antiquario non butterebbe via delle masserizie ritrovate in uno scavo, inutili oggi e brutte, un tempo però di molto pregio. Ma forse non è il caso della luce di stella, nè di quella di sego, e il Tommaseo eccedeva nell' uno e nell' altro paragone.

Il Bettinelli scrisse tante cose, ed anche tragedie. Queste voglio prendere in esame, e non si creda che sia un perder tempo, prima perchè si conoscerà da un nuovo lato chi di solito passa unicamente per detrattore di Dante, poi perchè, se le tragedie furono rappresentate e piacquero, concorrono, non meno di altre, a darci un concetto del gusto d'allora. Il Bettinelli, si badi, studiò non poco le tragedie nostre e le francesi, e durante gli anni che fu in Parma, direttore nel Collegio de' Nobili, frequentò la corte ducale, che del teatro fece una delle sue maggiori occupazioni. Don Filippo e la Infante vivamente s' interessavano delle rappresentazioni che si davano nel Collegio. La Infante, nata ed educata

1) V. Tommaseo, *Storia civile nella letteraria*, Torino 1872, p. 319.

in Francia, era da principio avversa al teatro italiano, ma il Bettinelli tanto fece da volgere l'avversione in benevolenza, e di questa sua vittoria diede la lieta notizia all'ab. di Bernis 1), ambasciatore francese a Venezia, scrivendo pure che la duchessa lo favoriva nell' opera di drammaturgo, e lo aveva onorato del proprio ritratto. Nella corte c' era un altro avversario del teatro italiano, e del bettinelliano in specie, il commendatore di Chauvelin, aggregato per acclamazione alla colonia degli arcadi parmensi col nome di Eurito Messenio, e a quel che pare le dispute dovevano essere frequenti e vivaci: il du Tillot aveva la testa più al teatro lirico, che voleva rimodellare sul francese, e tormentava il Frugoni, compositore e revisore degli spettacoli. Col Bettinelli stava il marchese Grimaldi, che fu ambasciatore di S. M. Cattolica agli Stati Generali delle Provincie unite, e tutt' e due combattevano *pro aris et focis* 2). Seppe il nostro gesuita tirar dalla sua anche il segretario particolare della Infante, il Collet 3), il quale poi, ripassato in Francia, divenne censore reale, e fece rappresentare a Parigi alcuni rifacimenti suoi di drammi del Metastasio 4). Nella corte di Parma, aggiungasi, disprezzavasi la lingua italiana, e il P. Fumeron e molte dame francesi sdegnarono di apprenderla, pur vivendo da anni in Italia. L' ab. Millot, ignorando l' italiano, parlava in francese ai suoi scolari parmigiani, e aveva avuta la cattedra di storia dal ministro du Tillot, che con questa curiosa nomina fece ridere tutti. Il Bettinelli, per far gradire più facilmente alle persone di corte la recita delle sue tragedie, ne dava loro una copia munita di prefazioni e di osservazioni scritte in francese 5).

L'esame delle tragedie del Bettinelli, che rientrano in quello, ch'egli chiamò, come vedremo, « teatro gesuitico », ci darà anche un' idea del modo tenuto nel comporre da scrittori, a cui la tragedia sembrava un'esercitazione letteraria, atta a mostrare quanta abilità uno avesse nel rimpastare vecchie scene, nel rinverniciare vecchi episodii di effetto. È bene però cominciare dal vedere cosa pensasse il Bettinelli del teatro nostro e del francese, e se ci verrà fatto di conoscere anche la sua poetica, sarà tanto di guadagnato, pur nel caso che avessimo a conchiudere, dopo l' esame delle tragedie, di trovarci di fronte a uno di que' tali che veggono il meglio e al peggior si appigliano.

---

1) V. Bettinelli, *Opere edite e inedite in prosa e in versi*, vol. XIX, p. 3, Venezia 1800. Il Marmontel nelle sue *Memorie* (vol. II, p. 38 della trad. ital., Milano 1822) dice che il Bernis, il quale dopo divenne cardinale, era un galante poetino, paffuto, attillato, e divertiva co' graziosi suoi versi le festose cene di Parigi. Il Voltaire chiamavalo il venditore de' fiori del Parnaso.

2) Al Grimaldi scrisse il Bettinelli nel 1753 de'versi sciolti (*Opere*, vol. XVII, p. 212 e segg.), in cui lo salutava protettore de' letterati, e si compiaceva che la « contegnosa ragion di stato » non impedisse il culto delle muse a lui e ad altri ministri, come il Bernis, lo Chauvelin, il Firmian. Al marchese erano carissimi anche il Frugoni, il P. Granelli e il Varano.

3) V. nel t. XIX delle *Opere* di S. Bettinelli le lettere all' ab. di Bernis e al Collet.

4) V. Dejob, *Études sur la tragédie*, Paris 1896, p. 183.

5) V. Bettinelli, *Lettere a Lesbia Cidonia*, vol. XXI delle *Opere*, p. 111 e 113.

I.

Il Bettinelli discorre della tragedia, e dà giudizi su tragici de' secoli passati e del suo, italiani e stranieri, in più scritti. Ce n'è uno lungo, traduzione, in gran parte, d'un altro, col quale il gesuita mandava a don Filippo le sue tragedie 1). È uno sguardo alla storia del nostro teatro tragico, dal Trissino in poi, e contiene buone osservazioni, delle quali conviene tener conto. Il Bettinelli osserva, che le tragedie del sec. XVI potevansi dire copie di tragedie greche, e copie insipide, traduzioni inanimate; chè vi mancava il contrasto delle passioni, la forza dell'eloquenza, il calore dello stile, « quel vero semplice sopra tutto, che va al cuore, quel semplice, che ha tanta grandezza », e che non sta nelle parole. Solo l'amor della patria egli sa lodare al Maffei, che volendo provare ai francesi la nostra ricchezza in fatto di tragedie, ripubblicava in tre tomi, sotto il titolo di *Teatro italiano* 2), quelle del Trissino, del Rucellai, del Giraldi, del Tasso, del Torelli e di altri. Argutamente osserva, che miglior gioco avrebbe avuto il Maffei nel mostrare, qual teatro i francesi avessero nel cinquecento, cioè le cattive loro imitazioni delle tragedie nostre. Mette poi in rilievo le bruttezze del nostro teatro nel secento, la scena piena di romanzesche avventure, d'incontri strani, di mostruosità non vedute, e poi lo stile ampolloso, i concetti lambiccati, i bisticci; ed è notabile come egli agevolmente si convinca, che di quel cattivo gusto, il quale non imperversò solo nel teatro, avessero colpa gli spagnoli, « divenuti padroni di tanta parte d'Italia in quel secolo ». La Spagna, egli aggiunge, come nella politica, così anche nel gusto teatrale dominò l'Europa, e noi e i francesi da essa prendemmo quel miscuglio di gonfio, di romanzesco e di buffonesco, che non seppero evitare nemmeno i migliori, nemmeno il Corneille 3). Il Bettinelli, in questo giudizio, ha contradittori due gesuiti spagnoli, il Lampillas e il Millás, che difendono la patria, di dove con tanti altri confratelli sono stati scacciati, e ritorcono contro gl'italiani l'accusa di corruzione 4). Con lui invece s'accorda il Napoli Si-

---

1) I due scritti son contenuti nel cit. t. XIX del Bettinelli. Nell'esporli mi son tante volte servito delle parole stesse dell'a.

2) G. U. Pagani-Cesa inclinava a tener per certo, che il Maffei « procurasse con quella Raccolta un convincimento generale, che non ammettesse contrasto nè replica, provante, che la sola bella Tragedia Italiana era la sua *Merope*, come lo era difatti. (Potria dirsi di più: ch'egli vi stampasse unito l'*Edipo* di Sofocle, tradotto da Giustiniano, lusingato di restar superiore anche in quel confronto). Che avea che fare col Teatro Italiano una versione del Teatro Greco? Egli ne usò, come delle figure umane i pittori, che le mettono appiè d'una fabbrica, perchè servan di scala a misurarne l'elevazione, ad un colpo d'occhio ». *Sovra il Teatro tragico*, Venezia 1826, p. 177.

3) Il Pagani-Cesa non era così ostile al teatro spagnolo, e di Lope de Vega diceva che « può rassomigliarsi a que' temporali estivi, minacciosi e distruttori nell'apparenza, ma che sviluppano moltissimo elettricismo atto a sollecitare e fecondare le campagne: (e le campagne tragiche erano dappertutto agghiacciate e dormienti) ». Op. cit., p. 177.

4) V. Cian, *L'immigrazione dei gesuiti spagnuoli letterati in Italia*, Torino 1895, p. 57 e 63.

gnorelli, il quale rimprovera al Lampillas di volere che il poeta drammatico spagnolo inalberi ancora « la bandiera Lopense e Calderonica » piuttosto che seguire, con la scorta del Luzán, le orme del Racine 1). A questo, come al Corneille, secondo il Bettinelli, deve la scena italiana il suo rialzarsi dal lungo squallore. Ricorda egli la *Merope* del march. Maffei, che a Venezia in un carnevale si ripetè quaranta volte, e negli altri teatri d'Italia fu sempre applaudita, l'*Ulisse il giovine* del Lazzarini 2), « elegante » imitazione dell'Edipo, anche a giudizio del Napoli Signorelli, e la *Demodice* del Recanati, gentiluomo veneto, che, paragonata all'*Orazio* del Corneille per la somiglianza dell'argomento, fu ad esso anteposta per l'unità dell'azione, e dice saporitissima parodia tra le poche italiane il *Rutzvanscad* scritto dal Vallaresso contro la *Merope* e l'*Ulisse*. Poco favorevole mostrasi il Bettinelli al Martello, al Gravina e al Marchesi; il Martello è un uomo intendentissimo del teatro francese, ma tanto inferiore al Corneille e al Racine, il Gravina ai greci che copia non s'avvicina neppure, e il Marchesi è troppo debole. Mediocri paiono al Bettinelli le tragedie del Baruffaldi, del Salio, del Gorini e di Giampietro Zanotti, ma loda quelle dell' ab. Conti, del Varano e del padre Granelli, le quali sono state applaudite ne' migliori teatri, e si leggono con piacere. Per gli altri tragici venuti dopo vuole il Bettinelli aspettare il giudizio del tempo, « solo giudice spassionato », ma riconosce che ai suoi dì in Italia si fanno grandi passi nell' arte drammatica, e gli fan molto sperare la conoscenza, diffusasi mediante ottime traduzioni 3), delle eccellenti tragedie francesi e inglesi, la buona filosofia che ci discopre il cuore umano, il venir meno de' pregiudizi nazionali, il moltiplicarsi de' buoni scrittori e anche l' esempio de' nobili e de' principi divenuti attori sul teatro 4). Anzi egli spera di vedere opere, per le quali non si possa più rinfacciare all' Italia di non avere un vero e buon teatro, se, come forte sospetta, i maestri di tutti, il Corneille, il Racine e il Voltaire, « non hanno mietuto tutto il grande e il patetico nella favola, nella storia e nella morale,

---

1) V. Napoli Signorelli, *Discorso storico critico da servire di lume alla Storia critica de Teatri ecc.*, Napoli 1783, p. 12. A questa disputa tra il Lampillas e il Signorelli accenna il Cian in *Italia e Spagna nel sec. XVIII*, Torino 1896, p. 90.

2) Questa tragedia fu recitata in Padova dai seminaristi di Santa Giustina.

3) Secondo il Lessing, *Dramaturgie de Hambourg*, trad. d'Ed. de Suckau, p. 39, Paris 1873, i traduttori tedeschi del teatro francese potevansi ben consolare, perchè gl' italiani facevano molta più compassione di loro. Lodava egli al Gozzi (Op. cit., p. 80) la traduzione, esattissima ed elegantissima, della *Zaira* del Voltaire, ma non ne approvava la libertà presasi verso la fine. Talvolta i traduttori si permettevano di aggiungere qualche scena per concludere meglio, come fece il traduttore della *Scozzese* del Voltaire, dando, alla fine della commedia, il meritato castigo a Frelon, che nell'originale la passava liscia. Questa aggiunta fa dire al Lessing (Op. cit., p. 62), che gl'italiani sono grandi amici della giustizia in poesia.

4) Due tragedie del Granelli, il *Sedecia* e il *Manasse*, furono recitate da « gentilissimi e valorosissimi Cavalieri » di Bologna. Il Granelli li ringrazia nella prefazione al *Manasse*, p. 105 della ediz. delle sue *Tragedie*, Parma 1767.

Il Lessing, Op. cit., p. 79, dice, che in Inghilterra non era raro vedere uomini di grado prender parte a una rappresentazione per solo piacere. Se la corte di Francia, egli soggiunge per rimbeccare il Voltaire, che trovava quella cosa strana, danzava nel teatro con gli attori dell'Opera, e nessuno se ne maravigliava, perchè dovrebbe sorprendere più il recitare che il danzare?

nell' uomo e nelle passioni » 1). Ma dalla Francia veniva anche il pericolo, che un giorno o l' altro que' modelli insigni fossero messi da parte, come anticaglie inutili. I migliori critici francesi già lamentavano la decadenza del loro teatro, la quale non riuscivano ad arrestare gli sforzi del Belloy, dell' Arnaud e del Saurin, e gridavano contro le continue mostruosità « o nel genere del tragicomico lagrimante o in quello del tragico furibondo ed orrendo ». Ci aveva avuto gran colpa un celebre romanzo sentimentale dell'inglese Richardson, la cui eroina, Pamela, comparve sulla scena francese col Boissy nel 1743, e pochi mesi dopo col La Chaussée, che si può dire il vero inventore del dramma lacrimoso. Al Richardson bisogna aggiungere l'Addison, che valse a far avere al La Chaussée un chiaro concetto d' un dramma tutto tenerume e moralità: questo concetto fece suo e rincalzò il Diderot, che agli eroi greci e romani volle si sostituissero per sempre personaggi contemporanei, alle tragedie e alle commedie i drammi. Si scavava così in Francia la fossa al teatro classico, mentre non era lontana l' altra, in cui doveva esser sepolta quella società monarchica, che il teatro classico, nelle sue leggi accademiche riscontrantisi con le leggi dell' etichetta di corte, aveva fedelmente rispecchiata. Un altro gesuita, l'Andrès, giudicava diversamente quel teatro lacrimoso: le « commedie sentimentali », egli diceva, non solo toccano il cuore, ammaestrano lo spirito, fanno versar lagrime di tenerezza, trattengono con piacere lo spettatore, ma conseguono forse meglio delle tragedie e delle commedie comuni « il fine desiderato del teatro, di dilettare e d' istruire » 2).

Il Bettinelli, pur tra le carezze di rosee speranze, s' impensierisce: da un lato teme, che gl' italiani, usi a imitar facilmente in ogni cosa i francesi, non abbocchino l' amo de' nuovi drammi, dall' altro vede che le primarie passioni, i grandi incontri teatrali, le situazioni patetiche, la dipintura de' costumi, le belle massime della morale, i belli affetti del cuore umano e delle anime delicate, « tutto in fine ha de' limiti nella natura, quantunque ricca », e dopo il largo ricolto de' grandi tragici francesi non resterebbe che qualche spiga. Una volta col Voltaire s' intrattenne a lungo su codesto argomento, ed espresse un' opinione, che piacque al francese. Prima di tutto vorrebbe la tragedia seria e grave, quale era presso i greci, che andavano al teatro per essere buoni cittadini, come da noi, egli dice, si va alla predica per divenire migliori cristiani. Invece a Parigi si frequenta il teatro per bisogno di divertirsi, e le tragedie

1) Diversamente pensava il Lessing. Per il quale (Op. cit., p. 376 e seg.) i francesi non avevano ancora la vera tragedia, perchè credettero sempre di aver toccata la perfezione col Corneille e col Racine. Non pareva loro che un poeta potesse commuovere più di que' due, e perciò tutti i tragici venuti dopo dovettero sforzarsi a imitare il Corneille o il Racine. Così per cento anni i francesi s'erano ingannati, e avevano in parte ingannati i loro vicini, gl'italiani. Per il Lessing il maggior male l' aveva fatto il Corneille, aggiungendo agli esempi i precetti, nei quali era riuscito a snervare, a disseccare quelli di Aristotile. Tra gl'italiani ingannati deve mettersi anche il Baretti, il quale scrisse nel n. IX (1° febbraio 1764) della *Frusta letteraria:* « Noi abbiamo dei buoni poeti epici, perchè abbiamo avuti degli Ariosti e dei Tassi; e noi non abbiamo delle buone tragedie, perchè non abbiamo avuti nè dei Cornelii nè dei Racini ».

2) V. Andrès, *Dell'origine, de' progressi e dello stato attuale d'ogni letteratura*, Parma 1785, t. II, parte I, p. 411 e seg.

francesi sembrano destinate « ad occupar dolcemente quella piccola parte di gente, che è oppressa dalla noia dell'ozio ». Che l'amore, il quale nell'antichità era lasciato all' ode, all' elegia, all' egloga e in fine ai romanzi, s' introducesse nella scena francese, e vi dominasse, è cosa spiegabilissima, se si pensa al potere delle donne, che è grande anche in teatro e nella letteratura, e grandissimo fu certamente nella corte di Luigi XIV. Molto meno del Corneille, che pur scrisse per quella corte, potè il Racine sottrarsi alla potenza delle sue spettatrici. « Il terrore e la pietà della scena greca erano troppo lugubri, e severe per giudici sì dilicati e sì gentili, e quindi cambiaronsi in favor loro i grandi affetti in teneri sentimenti, le forti e terribili situazioni in romanzeschi incontri, gli urti delle passioni in ingegnosi contrasti » di arguzie galanti e raffinatezze. Il Racine con la sovrana bellezza dello stile e con l' incanto di versi armoniosi e pieni di sentimento diede più credito alla delicatura e alla galanteria, e nel teatro, tutto ingombro di languenti amatori, si sarebbero uditi solo madrigali e canzoni, se non fossero sorti il Crébillon e il Voltaire.

Il Bettinelli crede, che la nostra nazione, più seria della francese, sia anche più atta allo spettacolo maestoso della vera tragedia. La lettura, la pratica dei grandi tragici francesi ha già insegnato quella verità di caratteri, quella nobile forza di stile, quell' andamento animato d' azione, che ignorarono i Trissino, i Rucellai, i Giraldi: ciò che resta a fare, secondo lui, è di prendere dai greci le massime politiche o morali, dalla nostra sensibilità italiana gli affetti vivaci, le forti passioni, i contrasti, e dalla storia nazionale gli eroi e le azioni più illustri. « Abbiamo pure una patria, egli esclama; perchè dunque accattar sempre argomenti dall' antichità o dalla favola? » Nobile scatto in vero, che ci rende simpatico e ingrandisce questo gesuita, che tra le ceneri della patria ritrova le faville ancor vive, e all' eroismo de' greci antichi sente che ce n' è tanto altro italiano da contrapporre, e che Lucca, Venezia, Genova, nell' entusiasmo di libertà, darebbero campo alla più bella tragedia. E il cuore d' italiano palpita in quella compiacenza che prova il Bettinelli a ridire col Voltaire, che « noi siamo stati i primi e i maestri in tutto », e nella convinzione, che avremmo rimesso in onore la tragedia e ripigliato la penna di mano a chi ce la tolse, profittando sì degli esempi del Corneille e del Racine, ma seguendo più fedemente le orme de' greci, dalle quali i francesi s' allontanarono. Vede però, che la cosa non è facile, perchè i francesi hanno il vantaggio di unire tutte le loro forze in una gran capitale, che accende l' emulazione degl' ingegni anche con magnifiche ricompense, mentre gl' italiani son divisi in molte province e diversamente governati. Manco male che la munificenza d' un duca stabiliva un concorso per la tragedia come per la commedia 1); ed era il duca di Parma, che amava il teatro classico a uso francese. Se, alcuni anni dopo, i Borboni di Napoli chiamarono al teatro di corte il de Gamerra, autore di drammi lacrimosi, parrebbe

1) Nel 1770 col *Programma offerto alle Muse italiane*, scritto dal Paciaudi, bibliotecario di Parma, Ferdinando I, figlio e successore di don Filippo, assegnava de' premi a « qualsivoglia italiano » presentasse, ne' modi stabiliti, o tragedia o commedia in versi, che una commissione di sette dotti ritenesse degna. Angelo Mazza, in Arcadia Armonide Elideo, fu segretario di quella « Deputazione teatrale ». V. P. I. Affò, *Memorie degli scrittori e letterati parmigiani*, colla contin. di A. Pezzana, Parma 1825, t. VI, par. I, p. 22.

che volessero alla vecchia scuola, protetta in Parma, opporre la nuova, al Corneille e al Racine il La Chaussée e il Diderot; ma quello fu uno schiribizzo letterario passeggiero, chè dopo la rappresentazione di alcuni suoi drammi il de Gamerra vide naufragare il *Piano di Riforma teatrale*, che egli aveva esposto al re con le stesse parole del Diderot 1). Ferdinando IV forse s'accorse, che quel tenerume e que' filosofeggiamenti morali non eran troppo opportuni, e tornò al cibo della solita erba.

Per il Bettinelli è una legge sacra l'imitazione de' grandi esemplari antichi e moderni; anzi posson servire pure esemplari tutt'altro che grandi, e correggere difetti e cavar gemme dal fango è lode non piccola, che ha meritato tante volte il Corneille, traendo belle cose da Seneca, da Lucano, dal de Castro, dal Vega, dal Calderon. Il Bettinelli, come il Voltaire, non credeva furto tradurre le bellezze di un'opera straniera, arricchirne la patria e confessarlo: se lo fosse, pochi ai suoi giorni potrebbero non esserne tacciati, e c'era da sfidare tragici e comici a dirsi creatori d'intrecci, di situazioni, di catastrofi nuove, quando il più fecondo e chiaro tragico del secolo, dopo incredibili sforzi e studi ed esperienze, si vedeva « ridotto a cercar novità nei costumi, nella filosofia, nei culti de' popoli, disperando di ritrovarla nelle passioni del cuore umano, e ne' lor contrasti ». Si conceda pure al Bettinelli, che sia ardua impresa mettere insieme una tragedia con pezzi tolti destramente di qua e di là, ma la sua teoria dell'imitazione non si salva, come non ha salvato tante tragedie, che l'applicarono. Se n'accorge egli stesso nel dar la colpa della mala riuscita delle tragedie del cinquecento all'imitazione, che aveva impedito o scemato la forza delle passioni, le quali « vogliono libertà ». Quella teoria, perchè si salvi, deve contenersi in assai brevi confini, e alcune osservazioni del Bettinelli e gli esempi addotti di eccellenti tragedie, in cui si sono abilmente incanalate acque di diverse fonti, se giustificano l'obbligo di studiare i grandi esemplari, non valgono a togliere, nella composizione delle opere, il primo posto alla ispirazione sincera e profonda che viene all'artista dalla materia stessa compresa e penetrata, e che è come il lievito delle forti idee. Il gesuita, anche in questo principio della imitazione, è più che mai volteriano. Tutto è stato detto, pensava il Voltaire; la sola forma si rinnova. « L'imitation de la belle nature, scriveva il D'Alembert, semble bornée à de certaines limites qu'une génération ou deux au plus ont bientôt atteints; *il ne reste à la generation suivant que d'imiter* ». Codesti classici puri non ammettevano in letteratura le « terres australes » di Sebastiano Mercier, in cui tutto è da scoprire; non capivano che i limiti della letteratura sono gli stessi dello spirito umano 2), e che nella imitazione vien meno quel genio che dipinge secondo natura, quel genio che madama di Staël chiamava « immediato », e che qualifica, secondo lei, particolarmente lo Shakespeare 3).

Il Bettinelli dà somma importanza allo stile, che deve essere nobile e de-

---

1) V. *Giovanni de Gamerra e i drammi lagrimosi* in Masi, *Studi sulla storia del Teatro ital. nel sec. XVIII*, Firenze 1891, p. 307 e segg.

2) V. Texte, *Jean-Jacques Rousseau et les origines du cosmopolitisme littéraire*, Paris 1895, p. 409 e seg.

3) V. Mad. de Staël, *De la littérature considerée dans ses rapports avec les institutions sociales* ecc. Paris 1845, p. 353.

coroso 1), come il portamento d'una matrona. I nostri cinquecentisti, egli dice ci diedero più belle scene, allorchè abbandonarono la soverchia semplicità, che, scambiando il semplice degli affetti e de' costumi col semplice della elocuzione, credettero di veder ne' greci. Nobile e decoroso deve essere lo stile, ma non concettoso e declamatorio, come è nel Torelli, nel Bracciolini, nel Bonarelli, nel Dottori 2), i quali diedero nel lirico. Riconosce il Bettinelli, che per affetti, per intreccio, per condotta può riuscire anche un dramma scritto incoltamente, ma è un caso raro, e in cento altri è lo stile che prevale. Se delle « tragedie d' uno stesso argomento e spesso di scene e di pensieri eguali » questa cava le lacrime, e quella annoia, gli è per lo stile. « Andate al teatro, e sarà come alla lettura. Qual fremito e plauso a certi passi meglio scritti, ai versi armonici qual diletto! Direte forse che anche i tronfii e sonori detti con enfasi e con gran gesti riscuotono applausi ». Ma, riflette argutamente il Bettinelli, questi vengono dalla platea, mentre dai palchi si applaude al vero bello dei versi. E gli pare di udire ancora gli *oh bello! oh bravo!*, di cui echeggiava in Bologna il teatro ai bei tratti delle tragedie del Granelli, ed erano i Manfredi, i Fabri, gli Zanotti, che commossi, piangenti si tiravano dietro tutti gli altri in quelli scoppi di ammirazione 3). Il Bettinelli crede il verso sciolto il solo degno della tragedia « per la varietà, libertà e armonia », e condanna « quel barbaro martelliano di quattro emistichi saltellanti, uniformi, e per la rima strozzati », il quale dovremmo vergognarci d'aver preso ai poeti francesi, se questi, anche i più illustri, mandan lamenti sotto un giogo sì grave. Il gran secreto della scena, secondo il Bettinelli, sta adunque in due cose: grandi affetti e stile. « Affetti però naturali, e stil naturale, perchè a lungo andare distingue ogni uditorio

---

1) Quanta importanza desse il Voltaire allo stile, lo mostra il suo « Commentario » al Corneille, nel quale egli con scrupolosa diligenza viene appuntando tutte le espressioni familiari, languide, borghesi usate, con discapito della tragedia, dal poeta. Una volta dice il Voltaire, che « les vers, pour être bons, doivent avoir l'exactitude de la prose en s'élevant audessus d'elle », e fa ricordare il Baretti, che consigliava di ridurre in prosa i versi a chi li volesse giudicare rettamente.

2) Luigi Riccoboni, detto Lelio, nella sua *Histoire du théâtre italien*, p. 263, Paris 1728, osservava: « l' *Aristodemo del Dottori* est une excellente Tragédie, et qui sur le Théâtre fait un effet merveilleux, mais elle est écrite dans un stile si lirique, qu'en verité on ne peut pas en soutenir la diction ».

3) Negli sciolti, che scrisse il 1749 al P. Granelli, il Bettinelli dice (*Opere*, vol. XVII, p. 220):

Tu pur se' colui
Che passeggiando nel fiorir degli anni
Sul gran coturno le felsinee scene,
Destar potesti da l'estreme sedi
L'alta città, che il picciol Reno inonda,
E trarre al suon del tragico lamento
Ad assediar l'invan difese porte
Del pien teatro l'affannose turbe
Sprezzatrici del gel, del sonno schive,
Per ascoltarti e lagrimar con teco.

il vero dal falso, il grande dal gonfio, l'elegante dall'affettato, le premure del cuore dagli artifizi dell'ingegno, e giudica in fine senza inganno paragonando insieme le tragedie che veramente lo appassionano con quelle che tentan di farlo ». Per il Baretti la rappresentazione scenica « non lascia mai rifletter bene e posatamente, massime se gli attori sono buoni » 1); invece, contro questi inganni della recita ritiene il Bettinelli efficace medicina il lungo uso, che fa « distinguere l'impostura e il fascino d'una bella recita dalla forza intima dell'azion teatrale », la quale t'agita di pietà e di terrore, e ti fa sentire nell'anima i grandi infortunii, i contrasti d'affetti, le pugne del cuore, e giova ai parigini il teatro costantemente aperto. Il teatro fisso, era opinione del Calsabigi, forma principalmente poeti e attori, i quali si perfezionano a vicenda, e avrebbe egli desiderato, che qualche principe italiano lo avesse istituito: quel « teatro continuo e permanente » avrebbe educato i giovani poeti nel maneggio delle passioni, nella sceneggiatura, nei piani tragici, nel vero linguaggio naturale della scena 2). Il Bettinelli sulla lingua, sullo stile batte senza posa 3), e a un giovane, che voleva scrivere una tragedia, raccomanda di lavorar molto i suoi versi, di tornarci su, sinchè non acquistino quella energia che li stampa nella mente dell'uditore, e non ne sparisca ogni traccia della fatica durata nel farli: è il consiglio che si dice desse il Boileau al Racine: « faire difficilement des vers faciles ». Anche per il Calsabigi lo stile è gran parte del bello d'una tragedia,e vuole lo stile immaginoso, cioè « quello in cui la maggior parte delle parole dipingono una qualche immagine alla mente del lettore », e che fa signoreggiare sulla scena il Racine più che il Corneille, il Metastasio più che Apostolo Zeno 4). Per l'Alfieri, è noto, un elemento essenziale della teatralità del concetto era la collocazione stessa delle parole, e per assicurarsi d'averla indovinata stava attento alla impressione che le parole così ad arte collocate facevano sull' uditorio.

Al Bettinelli, quando malinconicamente osservava che dopo la mietitura del Corneille, del Racine, del Voltaire qualche spiga c'era solo da raccogliere nel campo delle passioni, pur era balenato il pensiero che un « sommo genio » saprebbe aprirsi nuova strada, e nella ristampa del suo discorso sul teatro a quel punto annotava, che il sommo genio era già comparso nel conte Alfieri. Del quale egli discorre in una lettera non breve a proposito d'una nuova edizione delle tragedie. Lo chiama il « nostro Sofocle » 5), « ingegno grande ed elevato come il greco », « autore del primo e vero teatro tragico italiano », « pensa-

---

1) V. il n. XII (15 marzo 1764) della *Frusta letteraria*.

2) V. la lettera di Ranieri de' Calsabigi all'Alfieri sulle quattro sue prime tragedie.

3) Il Voltaire nel cit. Commentario ricorda che il Racine ammirava sopra tutto il verso del Corneille (*Cinna*, Atto II, v. 16) « Et monté sur le faîte il aspire à descendre », e lo faceva ammirare ai suoi figli, e soggiunge: « En effet ce mot " aspire ", qui d'ordinaire s'emploie avec " s'élever ", devient une beauté frappante quand on le joint à " descendre " ». E conchiude: « C' est cet heureux emploi des mots qui fait passer un ouvrage à la posterité ». Non diversamente pensava il Leopardi. V. il cap. II del suo *Parini*.

4) V. la cit. lettera all'Alfieri.

5) Il Bettinelli nell'epigramma, con cui inviò le sue tragedie al Voltaire, diede a questo il titolo di « Sophocle françois » (*Opere*, vol. XXI, p. 21).

tore profondo, scrittore dotto ed elaborato, agitatore fortissimo di passioni, inventore d'un'arte nuova e compiuta, di che fan pruova ancor le prose di man maestra ». Il Bettinelli aveva dovuto ricevere una forte impressione dalle tragedie dell'Alfieri, e chi legge quella sua lettera s'accorge d'aver davanti a sè un uomo, a cui le vecchie idee sono state messe un po' in iscompiglio, ma che si sforza di tenerle ferme, resistendo all'urto dell'impressione. Benchè gesuita, il Bettinelli è sincero, e si dibatte tra la lode e il biasimo; allarga da un lato e stringe dall'altro; ora si abbandona all'ammirazione, ora questa gli rientra quasi tutta, e vien fuori il ghigno dell'uomo d'altri tempi maledicente ai nuovi. Ciò che più lo colpisce è la fierezza d'animo grande dell'Alfieri, « pianta uomo », di cui non sa immaginare un'altra più robusta « pei robustissimi frutti di sue tragedie, dei pensieri, dello stile ». A suo parere, appunto « tal robustezza e forza e violenza continua » esclude « la facilità pieghevolezza naturalezza e nobile felicità di vera poesia »; quel carattere tutto d'un pezzo, sdegnoso d'ogni passione molle, non poteva piegarsi a un'arte amabile, la quale più che d'odio si nutre d' affetti soavi. Per il Bettinelli c' è opposizione tra i genii essenzialmente politici e i poetici; Sofocle, il Corneille, il Racine, il Crébillon, il Voltaire, il Conti mettono molta politica nella loro poesia, ma nel cuore veramente l'ha l'Alfieri; gli uni son « poeti che fan da politici », l'altro « un politico, che vuol fare il poeta ». Quelli « odiano i tiranni, esaltano la libertà, fan parlare greci e romani con tutta la più fiera grandezza, ma tutto ciò fan con l' ingegno, e non col cuore, il qual prevale a sì chiari segni in Alfieri ». Osserva il Bettinelli, che il veder fiorire i grandi poeti in tempi di tirannide, per esempio sotto Augusto o sotto Luigi XIV , è prova che « son pacifici , non vivon d' odio , abborrono il sangue, e non fan mai congiure nè alla corte nè al tavolino , ove talor le verseggiano felicemente ». Chiamateli , egli dice , anime basse, cuori timidi, ma sapevan fare poemi e tragedie immortali e veramente poetiche. Confessa , che leggendo l' Alfieri non s' è mai commosso a pietà , non ha provato il gusto d'una lacrima, le delizie della malinconia, della profonda commozione del cuore, come sempre gli avviene col Racine, e talora col Corneille e col Voltaire. Per tutti i seguaci della scuola classica francese , tra i quali è il nostro gesuita, il supremo sforzo dell' arte drammatica è di far piangere, e il Laharpe alle passioni indicate da Aristotile come atte a produrre il terrore o la pietà aggiunge l' « amour malheureux », sorgente di patetico ignota agli antichi, e che ha il merito « de faire répandre des larmes » 1). Sperò il Bettinelli d' impietosirsi leggendo la *Mirra*, così cara alla donna del poeta, ma benchè in ogni pagina gli paresse di veder scritto *qui si piange*, neppure una lacrima gli strappò quella tragedia, che egli giudica « una miniera di gran passioni, un lavoro d'ingegno profondo, uno sforzo di gran talento teatrale ».

---

1) V. Bertrand, *La fin du classicisme et le retour à l'antique* ecc. Paris, 1897, p. 85 e seg. Alla rappresentazione della *Merope* del Voltaire, scriveva col solito stupore il Laharpe, « les larmes coulèrent depuis le premier acte jusqu' au dernier ». La *Giuditta* del Boyer , ci dice lo Geoffroy, dotto commentatore del Racine, « faisoit couler tant de larmes, que les femmes avoient des mouchoirs étalés sur leurs genoux, et qu' une des scènes les plus pathétique fut appelée la scène des mouchoirs ». *Pioggia di lagrime* fu chiamata l'*Agnese di Castro* del Lamotte. V. Pindemonte, *Arminio* coll'aggiunta di tre Discorsi riguardanti la tragedia, Verona 1819, p. 323 e seg.

Si commosse, è vero, in varie scene della *Merope*, « capo d'opera », in cui l'Alfieri lotta col Maffei e col Voltaire, ma si raffreddò al quarto atto, ammirandovi solo l'ingegno del lottatore che con nuovi affetti, nuovi incontri, nuovi sviluppi vuol superare i suoi rivali. Vorrebbe, dice di sè in questo punto il Bettinelli, accusare la sua poca sensibilità, se non avesse lunga esperienza del contrario, e la sua prevenzione contro l' Alfieri, se non lo stimasse e venerasse assai, e proteste d'ossequio anche altrove non mancano, le quali, pur fatte da un gesuita, non devono credersi gesuiterie. L'uomo al Bettinelli appariva grande, eroico, ma non sapeva vedere il poeta. Rintuzzava i critici volgari che trovavano il tragico oscuro, duro; piuttosto, secondo lui, avrebbero dovuto dire, che l'Alfieri non era nato poeta, e aveva voluto divenirlo con lo studio, come lo dimostrava quella incertezza del verseggiare, quel rifare più volte un sol verso, e le tante fatiche, a cui si assoggettava nel comporre. Che terribile ingegno, esclama il Bettinelli, e che poesia diversa da tutte le altre la sua! Ma dov'è quel piacere dell'anima, quell'amabile illusione insinuantesi nel cuore anche in argomenti gravi, quel gusto che dà Virgilio, massimamente nel quarto libro, o il Racine nel *Britannico*, nella *Fedra*, nell'*Atalia?* O quei poeti, vorrebbe il Bettinelli conchiudere, non son poeti, o non lo è l'Alfieri; ma subito egli si domanda: non sarà poeta un sì gran tragico? Nota poi, che de' poeti, studiati dall' Alfieri, Dante solo « campeggia nel suo stile », perchè, più robusto degli altri, è ognora preferito dai pensatori in poesia. All'Alfieri, egli crede, non mancherà gloria perenne sì per i grandi pregi suoi e sì per quelli proprii alla classe, a cui appartiene, de' « forti e pensatori », chè gli uomini son divisi in questa classe e nell'altra de' « sensibili e affettuosi », dalla quale vengon fuori i veri poeti. Filosofo e politico più che poeta, l'Alfieri sembra al Bettinelli un francese trionfante di Versailles e della Bastiglia con le pietre di questa sotto gli occhi o alle mani, e gli apostoli della rivoluzione in Francia dovrebbero farne tradurre e rappresentare le tragedie per convertir meglio quella nazione, che non pareva nata per la libertà 1). Non senza astiosa ironia il Bettinelli immagina la fortuna che in Francia avrebbero avuto le tragedie, e lo stupore di que' signori al vedere un italiano superarli in ardore di libertà e il loro rammarico di non aver egli composto il suo teatro là nel bollore de' partiti, delle sedizioni, delle congiure, delle stragi, chè nessuno meglio di lui avrebbe

---

1) Lo Schedoni ammetteva che le tragedie dell'Alfieri spirassero « da ogni parte fomite di rivoluzioni », ma osservava che, se il poeta avesse voluto « accendere gli amici delle Repubbliche a sollevarle su le rovine dei despoti », avrebbe mostrato « alla fine i primi sempre vittoriosi, e sempre alla fine gli altri debellati »; or con le catastrofi della *Virginia,* del *Timoleone,* della *Congiura* de' Pazzi « non si eccita, ma si atterrisce chi ami le Repubbliche ». Nè l'Alfieri potè avere in mira l'utilità delle monarchie, perchè gli scioglimenti dell'*Agamennone,* del *Polinice,* dell' *Antigone,* del *Don Garzia* « insegnano a conseguire con la perversità, non a meritare con la virtù il diadema ». Sicchè, concludeva lo Schedoni, nelle tragedie dell'Alfieri domina la sovversione di tutti i principii delle repubbliche e delle monarchie, domina « quell'anarchia della politica, e della morale che immerse la Francia negli orrori estremi della sociale dissoluzione ». Lo Schedoni dichiarava, che queste idee, esposte nel suo *Ragionamento sopra le tragedie di V. Alfieri,* Modena 1806, furono confermate « dai Letterati più illustri dell' Italia, che appieno de'lor concordi voti *lo* onorarono ». Tra que' letterati va messo I. Pindemonte. V. Schedoni, *Delle influenze morali,* Modena 1815, t. I, p. 183 e segg.

ritratto quel fanatismo d'una immensa nazione, un trono rovesciato, quell'assemblea di filosofi legislatori e i cento trofei d'una *divina passione*, come l'Alfieri chiama appunto la libertà. Per la quale il Bettinelli, come abbiam visto, aveva pur sentito un palpito, ma nel suo discorso, dianzi citato, mentre si augurava che argomenti di belle tragedie si attingessero alla storia della nostra patria, più somigliante di molte altre nazioni alla Grecia per l'entusiasmo della libertà, faceva osservare in nota, che nell'adempire quel voto l'Alfieri aveva ecceduto.

Il giudizio del Bettinelli sull'Alfieri è per più rispetti notabile. Profonda è l'ammirazione per il poeta che generosamente confessa i suoi difetti, e che non lasciandosi vincere dall'amor proprio, passione troppo molle, giunge a dubitar degli applausi avuti in Roma nell'*Antigone* e a darne molta parte alle circostanze favorevoli. Di botoli ringhiosi abbaianti all'Alfieri ce n'erano, e il concetto, che si ha dell'arcade gesuita, indurrebbe a credere, che egli dovesse essere uno del bel numero; invece da que'critici si discosta, e li dice « volgari ». Chi crederebbe che al Monti uscisse una volta di bocca che un'arietta del Metastasio valeva più di tutte le opere dell'Alfieri prese insieme? 1) Nè falsa interamente è l'opinione del Bettinelli, che a un carattere di ferro, d'un pezzo, posseduto tutto da una passione, dalla « divina passione », quale era l'Alfieri, la musa non potesse esser prodiga delle sue carezze, e parte delle soavità della poesia rimanesse ignota; ma il Bettinelli più che di poeta dovrebbe, se mai, negare al nostro tragico il nome di artista, del quale è propria quella duttilità di temperamento, che gli rende agevole dimenticar sè stesso e mettersi ne' panni di più altre persone. Dotato di agile e fervida immaginazione, l'artista riesce a palpitare, ne' panni altrui, di affetti che l'anima sua tante volte non è capace di accogliere e far propri; e il Bettinelli diceva benissimo che l'Alfieri odiava i tiranni col cuore e altri tragici invece con l'ingegno, con la fantasia. Ma non s'accorgeva egli, che dando all'Alfieri il titolo di pensatore, riconosceva in lui una delle qualità più osservabili del poeta, come il tentar nuove vie, il correr dietro, con vigoria d'intendimento, a un grande ideale, che non sia questa o quella forma dell'arte, sì bene un grado altissimo del viver civile, lo sdegnare le molli passioni sono qualità proprie del poeta, e rendono l'Alfieri più poeta del Corneille e del Racine. Il Bettinelli sentiva tutto il nuovo della tragedia alfieriana, e quando, in proposito della necessità dell'imitare, osservava che se alle tragedie più pregiate de'suoi tempi si togliessero i pezzi presi di qua e di là, ben poco ci rimarrebbe di originale, si faceva subito ad eccettuare il teatro del conte Alfieri. Il quale per l'amore portato a Dante doveva disporre verso di sè poco bene il Bettinelli; eppure anche per questo lato non gli vien meno la benignità del critico, che dell'imitazione del linguaggio, dello stile dantesco discorre in un dialogo tra Amore e Tragedia 2). Questa afferma che più robusta diviene per vocaboli e modi antiquati, ma Amore rimbecca, che l'Italia possiede già una lingua eloquente compiuta, e non è ragionevole tornare agli arcaismi e alle rozzezze, dopo che si son fatti tanti studi per purgarsene, come

1) V. Foscolo, *Saggi di critica storico-letteraria*, Firenze 1882, vol. II, p. 310 in nota.
2) V. il t. XIII delle *Opere* del Bettinelli.

« niun'altra nazione antica o moderna tornò alle ghiande, trovato il pane ». E Tragedia osserva, che tra quelle ghiande l'Italia trovò del grano, e ne fece pane, e l'Alfieri non prese a fascio tutti i modi danteschi; avrebbero anzi dato prova di buon senno i tragici del cinquecento, se da Dante avessero tolto più nervo per i versi e più vigore per lo stile. Più severo critico dell'Alfieri, per questo rispetto, era il Calsabigi, che lo condannava per aver preteso di formarsi lo stile sui nostri antichi modelli, e specialmente su Dante, che a suo parere, se rinascesse, non otterrebbe certo il titolo di divino per la lingua 1). Anche il Cesarotti ebbe da ridire sullo stile dell'Alfieri, energico e preciso, ma senza naturalezza e fluidità 2). Nè il Foscolo usò meno severità all'Alfieri, e a proposito del suo stile poco semplice e poco disinvolto riprovava la mania di *danteggiare*. « Si veneri l'Alighieri, egli diceva, non s'adori: l'idioma che pigliò forma dal suo vastissimo ingegno, non è affatto il nostro; se vorremo confonderlo col vivo, arrischieremo di fare un brutto impasto, uno stile deforme, non atto per tutti, e non atto ai bisogni e alla convenienza di esprimere ogni cosa » 3).

Il Bettinelli per l'imitazione dello stile dantesco se la piglia col Monti, che non nomina, ma lascia chiaramente intendere. Nel dialogo citato immagina, che Amore dica d'aver veduto Calliope giunger pallida e rabbuffata in Parnaso da Roma e presentare ad Apollo un foglio di accuse « contro un nuovo ereticale poeta colà comparso », autore di una cantica (che, si capisce, è la Basvilliana) imbottita di cose sacre e profane, di diavoli, di ombre, di manigoldi e supplizi, con un colorito preso dal fumo e dal carbone dell'inferno di Dante. Apollo inflisse la pena del fuoco al libro, e all'autore il castigo « di portar la livrea qual servo di Dante, ma indegno di tal padrone, che quando è poeta, non cede ad alcun moderno od antico ». Tragedia dice ad Amore, che il Monti (il nome è sempre sottinteso) è stato scacciato dal teatro dopo le sue tristi prove a fronte del nuovo Sofocle, amator di Dante, ma gran tragico. Amore osserva, che nelle tragedie dell'Alfieri ci vorrebbe più eloquenza del cuore, e meno dovrebbero sentirsi l'arte e lo studio; che in tante scene caldissime l'affetto c'è, ma per forza d'ingegno, non di cuore, il quale « tanto più tocca, quanto meno studia di farlo ». Tragedia mette in conto all'Alfieri le forti passioni, i pensieri e i sentimenti grandi, gli eroismi, e tanti altri pregi d'un vero talento tragico che vuole rappresentazioni « di troni rovesciati, di regni sconvolti, di

---

1) V. la cit. lettera all'Alfieri.

2) V. la lettera dell'ab. Cesarotti all'Alfieri sulle tre tragedie Ottavia, Timoleone e Merope. Il Pagani-Cesa, Op. cit., p. 140, dice d'aver inteso, nella sua gioventù, in Padova dalla bocca stessa dell'Alfieri il *Saulle*, ch'egli leggeva al Cesarotti e a parecchie altre persone, e d'aver veduto assai chiaramente « la violenza, con cui superava la difficoltà di ben recitare vari tratti, che risentono la contorsione (ed erano allora anche nel Saulle frequenti) ». E soggiunge: « Ora quella Tragedia quasi del tutto n'è depurata, ma la altre tutte pel recitante ridondano ancora le difficoltà ».

3) V. Foscolo, *Prose letterarie*, Firenze 1883, vol. IV, p. 313 e seg. Nella seconda delle *Lezioni di eloquenza* il Foscolo diceva, che, ai suoi tempi, la lingua si trovava « più generalmente insegnata in tre scuole, tutte cattive. La prima è quella del Boccaccio e suoi satelliti, Della Casa, Bembo ecc. La seconda è la gesuitica, a capo della quale stanno Roberti e Bettinelli. La terza scuola è la Cesarottiana o francese » (*Prose lett.*, vol. II, p. 102).

tiranni gastigati da popoli e da congiure, da pugnali e da fasci consolari restitutori di libertà. » E ad Amore, che vede in questo un eccesso da correggere, essa osserva, che non si corregge il fato, il quale vuole, che quando gli uomini non possono andar oltre nella perfezione, tornino indietro « sospinti da mutabilità, da novità, da emulazione, da vanità, da speranza di superare per altre vie gli antecessori », ed ora che l' Europa fermenta tutta e si sconvolge, l'Italia deve cedere al violento e turbinoso giro della ruota, cui sta unita. E qui da Amore e da Tragedia si fa insieme una dipintura di quella fine di secolo: confusione di classi, falso gusto, avvilimento delle lettere; morbidezze, attillature, affettazioni, e poi di contro turgidezze, entusiasmi, licenza; imbandigioni al pubblico di *fisedie* 1) e di altre mostruosità; volumi e volumi di tragedie fatte, con poco studio e gran vanto, da tragici che sono ad un tempo stesso attori, cantanti, ballerini e financo librai; facilità di stampare e di leggere, delizia grande per gli scioperati, quali sono gl' italiani tutto il giorno, e tutti gli uomini per metà del giorno. Veramente, sebbene la *ferocia dell' allobrogo* abbia dato appiglio alla fosca dipintura, il grande tragico, non so se a dispetto del Bettinelli, si salva dalle frustate che colpiscono gli altri scrittori.

II.

Un mezzo, di cui si servivano i gesuiti per educare la gioventù, era di farle rappresentare tragedie, che essi stessi scrivevano: lo ritenevano opportunissimo « a coltivare gl' ingegni, ad ergere i cuori, a formar la ragione » 2). I giovani si sarebbero così addestrati per tempo a mostrarsi in pubblico decentemente, a gestire e atteggiarsi con garbo, a pronunziar bene la propria lingua e i versi, mentre i nobili affetti risaltanti sulla scena ne avrebbero elevato l'animo. S'intende che più spesso gli argomenti delle tragedie eran tratti dai libri sacri o dalla storia ecclesiastica, due fonti, a cui avevano attinto altri tragici, come ad esempio il Racine, il quale, dice il Bettinelli, a un uditorio poco devoto aveva fatto piacere uno spettacolo religioso quanto non eran piaciuti i profani. Piacere istruendo, correggere il vizio col trionfo della virtù senza pa-

---

1) *Fisedia* vuol dire « rappresentazione di natura », e questo nome diede il conte Alessandro Pepoli, « contemporaneo, e se può dirsi, rivale dell' Alfieri » a un nuovo genere di dramma, « in cui gli parve d'imitare Shakespeare » (V. Foscolo, *Saggi di critica*, vol. II, p. 250). Pubblicando nel 1796 il suo *Ladislao*, il Pepoli premise a questo componimento fisedico 17 regole che richiedevansi per ben eseguirlo. « Ma a che ci diede, scriveva il Moschini, regole egli mai per formare un lavoro, ch' è contro ogni regola del buon senso, se in un colpo ti presenta ogni stato della natura umana, reggia e capanna, pianto e gioia, maritaggi e funerali; se non vi vuole unità nè di luogo nè di tempo, se vi permette di unire e prosa e versi, di accoppiare e ciò che desta il più forte interesse, e ciò che muove al riso più smoderato? » (*Della letteratura veneta del secolo XVIII fino ai nostri giorni*, Venezia 1806, t. II, p. 128). Il Foscolo diceva nel suo *Saggio sullo stato della lett. ital.* ecc., che il componimento fisedico « piacque nella sua novità agli attori ed agli uditori, ma esso pure non ebbe l'onore di una seconda edizione ». (Op. cit., vol. II, p. 251).

2) V. nel t. XX delle *Opere* del Bettinelli la lettera al sig. co. Tiberio Roberti sopra la tragedia inedita del fu co. ab. Roberti intitotata l' *Adonia*.

rere di farlo, ecco l' utile stratagemma, a cui eran ricorsi grandi maestri della scena, che rappresentarono Poliuto e Teodora, Assalone e Alzira.

Molte tragedie di gesuiti francesi, italiani e spagnoli furono stampate, ma moltissime se ne serbavano manoscritte ne' vari Collegi, di dove, dice il Bettinelli, passarono, non inutilmente, in mani straniere, quando ai gesuiti furono depredati archivi e biblioteche. In Francia però per deridere una tragedia si diceva « tragédie de collège », e non senza ragione, osserva il Bettinelli, perchè egli stesso derise in Parigi le tragedie latine recitate dai collegiali in fine dei loro studi, alle rappresentazioni delle quali accorrevano in folla dame e signori illustri, spinti dalla gran pompa e dagl'intermezzi sontuosissimi, non certo dai versi latini, che non udivano, e non avrebbero capiti, e a cui qualche burlone di recitante sostituiva liberamente il paternostro. Cristina di Svezia, quando passò per Parigi nel 1656, assistette alla rappresentazione d' una tragedia nel Collegio de'gesuiti, ed ebbe molto a riderne; l' indomani al buon P. Annat, che era andato a complimentarla, disse che per udir tragedie, come per confessarsi, non si sarebbe mai rivolta ai gesuiti 1). In altre città della Francia, come in Lione, si rappresentarono con successo sui teatri d' educazione tragedie scritte in buoni versi francesi, e furono anche stampate. Fecero i gesuiti in Francia recitare anche commedie, in alcune delle quali Giansenio era portato via dai diavoli. In una commedia, recitatasi nel Collegio di Mâcon il carnevale del 1651, il vescovo d' Ipri, carico di catene, era trascinato in trionfo da uno degli scolari che faceva la parte della Grazia sufficiente 2). I gesuiti italiani, assai prima de' francesi, avevan fatto recitare ai loro alunni tragedie in latino e in italiano. Nel secolo passato alle rappresentazioni che davano gli alunni de'gesuiti nel Collegio di Brera, col quale gareggiava il Collegio Longone, tenuto dai barnabiti, andava assai volentieri l' aristocrazia milanese. Con le tragedie si alternavano i drammi musicati, e non mancava la commedia a soggetto, la quale doveva abituare i giovani a parlar bene e con franchezza su certi argomenti, senza essercisi preparati 3). In Bologna verso il 1730 gran folla correva alla recita delle tragedie del P. Poggi, e in due di esse, nell' *Agricola* e nel *Saul*, recitò il Bettinelli. Anche quelle del P. Giupponi furono applaudite, ma come le altre del Poggi, per quanto si sappia, non furono mai stampate. Il P. Granelli superò tutti: « anima sublime e sensibile », ebbe col Varano il vanto, dice il Napoli Signorelli, « di dar nuova forma all'italico coturno » 4). Le sue tragedie, recitate nel teatro del Collegio di S. Luigi in Bologna il '32, il '33, il '34, fecero profonda impressione nel Bettinelli, che non dimenticò più que'personaggi, infiammanti di « poesia sublime » lui giovinetto e i compagni, e il ripeter che egli faceva delle più belle scene, « primi incentivi di sue scintille poetiche » 5). Nel *Sedecia*, nel *Manasse* e nel *Dione*, che furono le tragedie

1) V. Sainte-Beuve, *Port-Royal*, Paris 1888, t. III, p. 264 in nota.

2) V. Sainte-Beuve, Op. cit., t. III, p. 21.

3) V. Paglicci Brozzi, *Il regio ducal teatro di Milano nel sec. XVIII* (Estr. dalla *Gazzetta musicale* di Milano, Anno 1893-1894, p. 66 e seg.).

4) V. Napoli Signorelli, *Storia critica de' teatri antichi e moderni*, Napoli 1790, t. VI, p. 147 e 153.

5) V. la cit. lettera al co. Roberti.

più lodate e più note, il Granelli non ammise le donne, ma ad esse più tardi fece posto nella *Seila*, « sedotto dai molti inviti e rimproveri ». Trattar l' amore sulla scena era troppo pericoloso per un gesuita, che incalzavano le cautele di buon costume e le paure della galanteria e dello scandalo. Il Granelli fece l'amore virtuoso, anzi religioso, ma non riuscì a renderlo teatrale 1). Con dispiacere il Bettinelli si vedeva obbligato, scrivendo tragedie, a ubbidire non solo Aristotile, ma un altro legislatore più severo, che voleva escluse le donne dal teatro, e a cui scandalose sarebbero parse le amanti più sagge e costumate. Riconosceva giuste le ragioni di escluder le donne dalla scena destinata a giovani attori e di non permetter loro di prenderne le sembianze e le parti, ma non poteva far di meno di rimpiangere la fonte naturale degli affetti umani più delicati. Bisogna ricordarsi, che il Bettinelli visse nel secolo in cui gli abati galanti discutevano « la più sapiente collocazione dei nèi sulle guancie di bella donna » 2), e nelle *Lettere a un'amica*, egli si mostra esperto della galanteria, della quale il teatro di tempi non lontani aveva finito per essere il più fedele depositario.

Le osservazioni che in quelle *Lettere*, scritte assai tardi, egli fa sulla parte che aveva avuto e aveva la donna nel teatro e anche su alcuni mutamenti che questo subiva, sono notabili. A trascurarle ne scapiterebbe la conoscenza che vogliamo fare intera del nostro drammaturgo. La corte di Luigi XIV, egli osserva, unì in sommo grado le armi e gli amori, e « diede un'aria di romanzo alle sue gesta e alle sue debolezze ». Anche il Corneille e il Racine nella sublimità delle loro tragedie furono « romanzieri », dominati dai regi esempii, « pe' quali furono le donne e gli eroi confusi insieme sin nella storia, che immortalò del pari i Condé, i Turenna, i Villars, e le Vallière, le Montespan, le Maintenon, come sono immortali i Rinaldi, gli Orlandi, i Goffredi colle Bradamanti, colle Alcine, colle Armide romanzesche ». Il Corneille esaltò le amorose avventure e le guerresche, ma più queste; il Racine invece più quelle. Per tale scuola teatrale e per l' impulso della corte la Francia divenne un regno galante, « che sparse le sue galanterie per tutto, ma singolarmente in Italia più disposta dell'altre nazioni a tornar romanzesca, e più spesso occupata dalle armate, dai libri, dalle mode francesi ». Il Bettinelli dall' amica, a cui così scriveva della galanteria, si fa rispondere che uno scrittore moderno, « fissando quella gran massima, che l'amore in teatro o dee dominare, o non comparire », ha condannato l' amor languente e fiacco degli uomini nelle tragedie del Racine, che aveva dato le parti fiere e violente alle donne. Certo, osserva la signora, gli antichi diedero alle Fedre, alle Medee, alle Didoni i furori amorosi, e sembra infatti che in preda alla passione la donna abbia il cuore più caldo, come più viva e impetuosa la immaginazione. « La stessa educazione di modestia, di ritiro, di silenzio per cui si cova più lungamente il fuoco, fa che scoppii più violento se va in fiamma ». Più tormentosi sono gli affanni, i terrori, le gelosie della donna, più ardenti i desiderii, le speranze, i trasporti.

---

1) Il KLEIN nella *Geschichte des Drama's*, Leipzig 1869, vol. VI, parte II, p. 182 e segg. parla del Granelli, ed esponendo il *Dione* si meraviglia, in un punto, dell' entusiasmo del Bettinelli.

2) Son parole del MASI, *La vita, i tempi, gli amici di F. Albergati*, Bologna 1888, p. 3.

La sua debolezza, la dipendenza, i riguardi sono sì un freno contro le inclinazioni, ma queste, se lottando finiscono per prevalere, dilagano impetuose come un torrente che abbia rotto gli argini. La donna facilmente va agli estremi. Se ella nell'amor materno, per la semplice spinta della natura, si fa un'eroina, furiosa diventa e disperata nella passione per un amante che le sia contrastato. Dopo codeste giuste osservazioni il Bettinelli fa conchiudere alla signora, che la galanteria del Corneille e del Racine, mettendo in buona vista le donne, la seduce, e rabbia e riso eccita in lei la moda de' drammi borghesi tetri e sanguinarii, rappresentanti amori disperati persin di monache e di frati. Il Bettinelli (dal discorso sul teatro son passati molti anni), in una nuova lettera alla signora, dice che il Voltaire giustificò la sua critica del Corneille e del Racine facendo nel proprio teatro più tragico l'amore dell'uomo, alla cui forza e fierezza si adattan meglio gli eccessi della passione, e dando alla donna la tenerezza, la grazia, la bontà. Parla poi dei drammi borghesi, che in Francia, dove la novità può tanto, riscuotono indegnamente applausi, e sono accolti dagl' italiani, sempre pronti a copiare i francesi. « Le piccole disgrazie, che accadono in ogni famiglia, succedon oggi alla maestà de' grandi infortuni delle corti 1), i cittadini ignobili ai monarchi, agli eroi dell'antichità o de' tempi a noi vicini ». Soggiunge il Bettinelli, che qualche buona penna aveva reso men mostruoso lo spettacolo, come il Laharpe nella sua *Melania*, che pur difettava di verosimiglianza, perchè non è facile che una giovinetta, vittima dell'autorità paterna, trovi nel convento il veleno per attuare il tremendo proposito a cui l'ha spinta il delirio amoroso crescente di scena in scena. Le Melanie, le Eufemie, le Gabrielle prendevano nel teatro il posto delle Andromache, delle Penelopi, e anche delle Zaire e delle Alzire. Il Bettinelli dice di essersi trovato a Parigi al tempo del « bon ton » o del « ton de la bonne compagnie », curiosa moda, che consisteva in parlar poco e tra denti 2), in domandare e rispondere con monosillabi, in profonde riverenze, talchè in un'ora di conversazione egli non sentì mai due parole esprimenti qualche cosa. Or questo « bon ton » era passato nel teatro, lo aveva raffreddato, ne aveva bandito, con le facezie e i sali che fan ridere saporitamente, la imitazione semplice e schietta della natura. Nemmeno le commedie del Molière piacquero più, perchè facevan rider troppo, e ne presero il posto quelle fatte di malinconia e di morale, divenute perciò piagnistei o dissertazioni.

———

1) Il Lessing, Op. cit., p. 68 e seg., diceva che i nomi di principi e di eroi possono dare a un dramma una certa pompa, una certa maestà, ma non aggiungono niente all' emozione. Ciò che impressiona più l'animo nostro, è la sciagura di quelli, che per condizione più si avvicinano a noi, e se i re c' ispirano simpatia, è come uomini, non come re. Se il loro grado accresce l' importanza de' loro infortunii, non accresce il nostro interesse. E il Lessing cita il Marmontel che scrive: « Cest faire injure au coeur humain et méconnaître la nature, que de croire qu'elle ait besoin de titre pour nous émouvoir. Les noms sacrés d'ami, de père, d'amant, d'époux, de fils, de mère, de frère, de soeur, d'homme enfin, avec des moeurs intéressantes, voilà les qualités pathétiques. Qu' importe quel est le rang, le nom, la naissance du malheureux que sa complaisance pour d' indignes amis et la séduction de l'exemple ont engagé dans les piéges du jeu, et qui gémit dans les prisons, dévoré de remords et de honte?... ».

2) Anche il Leopardi, nel « Dialogo della Moda e della Morte », dice che in Francia non si usava di parlare per essere uditi.

Dopo il Granelli la schiera de' gesuiti che compongono pel teatro s'ingrossa con i Sanseverini, i Palazzi, gli Scotti, i Bondi, i Berlendis, i Rubbi. Dell' *Eustachio*, tragedia del Palazzi, recitata spessissimo e con gran plauso ne' Collegi de' gesuiti e stampata più d' una volta, il *Giornale italiano*, che si pubblicava in Milano, diceva: « quanto la natura à di più tenero, quanto la religione può ispirare di più forte, quanto un facile, ma non incolto verso à di grazia ed unzione, troverà in quella tragedia il discreto lettore, come ogni volta che rappresentasi trova in esso lo spettatore » 1). Il Denina, in proposito della tragedia nel sec. XVIII, afferma che « ciò che si fece di più notabile in questo genere fu opera de' Gesuiti » 2). E al Bettinelli una volta parve, che si potesse fare un « teatro gesuitico, come altri fece biblioteche di questo titolo ». In una lettera 3) del 1788 al conte Tiberio Roberti, che gli mandava l'*Adonia*, tragedia inedita dello zio gesuita, confessava, che a quel suo pensiero la moda s' era mostrata sin da principio poco favorevole, ma ora che essa più che mai vantavasi di riformare l' educazione de' giovani, bastava al teatro il solo titolo di « gesuitico » per avere tutte le beffe del « secolo filosofico ». Il quale agli argomenti sacri preferiva gli Edipi, gli Atrei, gli Oresti, gli Ulissi, le Fedre, inspiranti odio per la divinità, per il destino, che spingeva l' uomo al delitto. Se la gente, dice il Bettinelli, non fugge inorridita dal teatro, anzi applaudisce, devesi ritenere, che quella della tragedia sia « una magia pervertitrice di nostra natura ». Almeno gli antichi erano scusati dalla loro religione che faceva viziosi gli dei, mentre divinizzava gli uomini, e poi que' tragici sublimi abbagliavano con la loro arte, che nessuno de' moderni può certo vantarsi di raggiungere. Gli argomenti delle nostre tragedie, seguita a dire il Bettinelli, non avranno la potenza d' infemminire o straziar l' anima e di « spregiudicarla filosoficamente », ma ci consoleremo nella nostra mediocrità con l' istillare nei giovani la virtù, « lasciando ai classici il fatalismo, l' irreligione, il mal costume ». Se il Bettinelli avesse voluto comprendere nel « teatro gesuitico » solo le tragedie di argomento sacro, gli sarebbe toccato di escluderne due delle sue. Volentieri i gesuiti facevano escursioni in campi profani, nè davan sempre lo sfratto alle donne. Con l' *Agnese di Castro* il Colomès fece del suo nome, come dice un critico contemporaneo, risonare i teatri d' Italia, e il Lasala compose l' *Ifigenia in Aulide*: due gesuiti spagnoli della memorabile emigrazione 4). Anche il Quadrio, « maestro universal di precetti », scrisse una tragedia, e, perchè tutte le regole c' entrassero, la fece ben quattro volte più lunga che non si solesse. Il farraginoso gesuita ricordava al Bettinelli l' ab. d' Aubignac, autore d' una *Pratique du théâtre* e d' una tragedia, per la quale il gran Condé ebbe a dire: lodo molto l' abate per aver seguite tutte le regole di Aristotile, ma biasimo molto Aristotile per aver fatto fare all' abate una sì cattiva tragedia 5). Veramente del peccato dell' abate non aveva colpa

---

1) V. Moschini, Op. cit., t. I, p. 97.

2) V. Denina, *Discorso sopra le vicende della Letteratura*, Napoli 1792, t. II, p. 185.

3) L'abbiam citata più indietro.

4) V. Cian, *L'immigrazione de' ges. spagn.*, p. 36 e seg.

5) V. Bettinelli, *Lettere inglesi*, vol. XII delle *Opere*, p. 303. L'aneddoto dell'abate e del principe è menzionato anche in una nota ai primi versi dell'*Art poétique* del Boileau (*Oeuvres*, Amsterdam 1772, t. II, p. 221).

Aristotile. Un gesuita poi dava consigli sulla scelta de' soggetti delle tragedie, ed era il Tiraboschi, a cui sappiamo che non solo ricorse il Colomès, ma anche il Monti.

Per i gesuiti il teatro era stato sempre un mezzo di educazione, mentre i religiosi di Porto-Reale, loro fieri nemici, lo avevano aborrito. Uno di que' religiosi, il Nicole, il più caro a madama di Sévigné, che lo preferiva al Pascal, scrisse, che il poeta di teatro è un pubblico avvelenatore non solo de'corpi, ma anche delle anime, e si deve considerare come colpevole d'una infinità d'omicidii spirituali, che o ha fatti o ha potuto fare 1). Si sa, che questo severo, ingiusto giudizio irritò il Racine, allievo di Porto-Reale, che, scandalizzando i suoi maestri, faceva allora nel teatro le prime armi 2). In Francia, specialmente nel sec. XVII, era uso generale de' collegi e de' conventi far rappresentare dagli scolari e dalle educande tragedie, che mettevano in scena « de beaux sujets tirés de livres saints ». La Maintenon, che voleva dare un'educazione gaia alle duecentocinquanta nobili educande, che a San Ciro allevava per il mondo, non per il chiostro, preferì di far loro rappresentare i capolavori del Corneille e del Racine. Ma le giovinette una volta rappresentarono così bene l'*Andromaca*, che ella stimò di tornar subito ai drammi religiosi, e pregò il Racine di scrivere per il collegio qualche tragedia, da cui l'amore fosse del tutto bandito. E, sebbene sconsigliato dal Boileau, il poeta scrisse l'*Ester*, che ebbe un gran successo, e poi l'*Atalia* 3). Un potente gesuita, il P. La Chaise, ebbe a lodare una tragedia sacra del Boyer, che si rappresentò in San Ciro un anno dopo l'*Atalia*. Per quelle educande il Duché scrisse il *Gionata*, la storia del quale, dice il Laharpe, « a dans la Bible un sens très-respectable, mais elle est déplacée sur la scène » 4). E appunto il *Gionata* fu la prima tragedia del Bettinelli. La compose per il Collegio di S. Luigi in Bologna, dove nell'ottobre del 1744 s'era recato per attendere allo studio della teologia; e « ne fu primo recitante un suo fratello minore » 5). Non sappiamo, se conoscesse la tragedia del Duché: poteva aver letta l'altra, sullo stesso argomento, del lucchese G. A. Bianchi, minore osservante, stampata in Roma il 1735, ma non se ne giovò. Questo buon francescano, dice il Denina, se « non fosse stato ritenuto dai rispetti dell'istituto religioso, che aveva abbracciato, poteva riformare veramente la scena tragica » 6). Egli faceva recitare agli scolari le sue tragedie in un teatrino, che ai tempi del Napoli Signorelli c'era ancora nel convento d'Orvieto 7).

---

1) V. Sainte-Beuve, Op. cit., t. VI, p. 108 in nota.

2) V. Deltour, *Les ennemis de Racine au XVII^e siècle*, Paris 1892, chap. V, p. 108 e segg.

3) V. Deltour, Op. cit., chap. IX, p. 327 e segg., e l'*Histoire de la Langue et de la Littérature française des origines à 1900*, publ. sous la direction de L. Petit de Julleville, Paris 1898, t. V, p. 110 e segg.

4) V. Laharpe, *Lycée ou Cours de litt. ancien. et mod.*, Paris An VII, t. V, p. 347.

5) V. Galeani Napione, *Vita dell'ab. Sav. Bettinelli* in *Vite ed Elogi d'illustri italiani*, Pisa 1818, t. III, p. 182.

6) V. Denina, Op. cit., t. II, p. 185.

7) V. Napoli Signorelli, Op. cit., t. VI, p. 146.

III.

A giudizio del Bettinelli, l'argomento, tolto dal libro di Samuele, è semplicissimo, e parrebbe, che su una tela così breve non si potesse ricamare una tragedia 1). In un inseguimento di filistei Gionata, ignorando che Saule, suo padre, ha vietato ai soldati, pena la vita, di toccar cibo, mangia un po' di miele: condannato a morte, poco manca che non sia sacrificato. Questo il motivo; si trattava di variarlo: chè per un seguace della scuola classica il comporre una tragedia consisteva appunto nel rimpolpare con immaginazioni proprie lo scheletro d'un avvenimento disseppellito nella storia o nella leggenda, e se ciò era stato già fatto da altri, nel sostituire una nuova polpa alla vecchia. Veramente elementi per un dramma offriva la Bibbia stessa nella pittoresca vivacità del racconto, nel quale circola, come sangue nelle vene, quel rude sentimento religioso così particolare a un popolo primitivo, che passa la vita tra sacrifizi alla divinità e battaglie. Si sono inseguiti i filistei, ma la strage non è completa. Saule vuol riprendere le armi, e prima, su un altare che ha edificato, interroga il Signore. Non ne ha risposta: raduna i capi del popolo per esaminare a chi spetti la colpa di questo disordine, chè egli lo sacrificherebbe, fosse pur suo figlio. Da un lato si schiera il popolo, dall'altro stanno Saule e Gionata: tirate le sorti, il popolo è riconosciuto innocente; si tirano ancora sopra Saule e Gionata, e questi ci resta, e confessa d'aver mangiato contro il divieto. Saule ordina la morte, ma il popolo neppure un capello vuol che si torca a Gionata, che poco innanzi con inaspettato macello di filistei ha salvato Israele. Quell'accampamento formicolante di soldati avidi, non meno del loro re, di sangue filisteo, e in mezzo al quale s'eleva l'altare del nume adirato, l'atto solenne delle sorti, il tumulto del popolo che vuol salvo l'eroe del giorno sono scene che di tra i versetti della Bibbia assorgono e s'impongono a una fantasia non torpida. Ma non basta avere un po' vivace la fantasia; occorre pure che essa non sia attraversata da pregiudizi religiosi o letterari, i quali annebbiano e guastano la diretta e semplice visione delle cose. Un religioso, che involge in un velo sacro tutti i fatti biblici, nè sa vedere nella storia del popolo ebreo una gemella della primitiva de' greci e de' romani, non è in grado di ricostruirsi nella mente la vita rozza, piena di passioni selvagge di quelle tribù guerriere, che si dibattono in lotte continuate, esterne e interne. Al pregiudizio religioso si aggiungeva nel Bettinelli il letterario, per il quale egli si faceva un obbligo di ripescare nelle opere classiche o fiorite dalla imitazione classica qualcuna che servisse come modello all'opera propria. Due ne trova, in cui vien rappresentato il sacrifizio della prole imposto a un padre dal nume irato: l'*Ifigenia in Aulide* di Euripide e quella del Racine. Il fatto biblico e il greco si somigliano, e l'avere all'uno ravvicinato, come soggetto tragico, l'altro non è piccolo merito; ne avrebbe avuto uno molto maggiore il Bettinelli, se più che il Racine avesse studiato Euripide, e senza volere appropriarsi qualche scena della tragedia antica, avesse cercato di rifar sui casi

1) V. nel t. XIX delle *Opere* la prefazione al *Gionata*, p. 192 e seg.

di Gionata il lavorio fantastico con cui il poeta greco era riuscito alla rappresentazione potente di quelli d'Ifigenia. Anzi avrebbe dovuto metter da parte il Racine, che avendo tolto ai fatti il colorito locale e raddolcito di tanto la fierezza de' costumi primitivi, lo spingeva, col suo esempio, a falsare la verità, la naturalezza dell'azione drammatica. Il Bettinelli però si tenne stretto al Racine, quasi dimenticando Euripide.

Pone una reggia per scena del *Gionata*. Una reggia, se Saule era attendato? Ecco il primo sbaglio, del quale non era responsabile il Racine, che dava come luogo dell'*Ifigenia* la tenda di Agamennone. Più propria, nella sua ampiezza, era la scena dell'*Ifigenia* di Euripide, la spiaggia di Aulide col padiglione del grande Atride. La scena, come meglio vedremo dopo, è un intoppo per il nostro tragico; ma se sottoponessimo a un esame severo l'entrare e uscire de' personaggi nella tragedia del Racine, e d'altro canto seguissimo non meno rigorosamente lo svolgersi delle scene in quella di Euripide, più volte il poeta francese non saprebbe spiegarci il comparire d'un personaggio, e daremmo ragione al Lessing, il quale diceva, che gli antichi osservano veramente l'unità di luogo come le altre due, ma i francesi ci si acconciano 1). Perchè, poi, all'accampamento degli israeliti sostituisce il Bettinelli la reggia di Aialon? Abituato al teatro classico francese e nostro, che di solito non tien conto del colorito particolare proveniente a un'azione dal luogo dove si svolge, egli adotta la scena più comune della tragedia, la reggia, e rimpicciolisce entro quelle mura un fatto, che nel racconto biblico spazia tra le tende d'un vasto campo.

La Bibbia forniva al poeta tre personaggi ne' loro caratteri spiccati: Saule, Samuele e Gionata. Questi aveva uno scudiero giovinetto, ma non se ne dice il nome: il Bettinelli lo chiama Abinadabbo, e gli dà per padre Abnero, capitano dell'esercito e cugino di Saule. Di Abiele, che è il sesto e ultimo personaggio della tragedia, non si fa parola nel racconto biblico. Il Bettinelli in una breve prefazione afferma che, per il rispetto dovuto ai libri sacri, non volle prendersi quasi nessuna libertà; ma se non si hanno ad allargar troppo i limiti di quel *quasi*, egli è in piena contradizione col procedimento tenuto nella tragedia, la quale ha tanto che fare col racconto biblico quanto col greco l'*Ifigenia* del Racine. Del resto, se, come pensava il Lessing 2), nel non conservare ai personaggi il carattere che hanno nella storia c'è minor colpa che nel violare la verosimiglianza intima de' caratteri liberamente scelti, avremmo noi piuttosto l'obbligo di esaminare quel che la tragedia del *Gionata* è in sè stessa: l'essere stato infedele alla Bibbia diventerebbe un affar di coscienza, che riguardava solo l'autore. Or bene l'azione del *Gionata* si adagia, diciam così,

---

1) V. Op. cit., p. 223 e seg. Secondo il Lessing, i francesi, che non avevano gusto per l'unità vera d'azione, e che erano stati guastati dai barbari intrighi de' drammi spagnoli prima di conoscere la semplicità greca, considerarono le unità di tempo e di luogo non come conseguenze dell'unità d'azione, ma come condizioni per sè indispensabili a una rappresentazione, anche di fatti complessi. Il Lessing, Op. cit., p. 460 e seg., intendeva l'essenza della poesia drammatica assolutamente come Aristotile, che ricavò la sua teoria da innumerevoli capolavori della scena greca, e non esitava a dichiarare che egli, anche a costo d'esser deriso dal secolo illuminato, riteneva infallibile la *Poetica* di quel filosofo quanto gli *Elementi* di Euclide.

2) V. Op. cit., p. 166.

senza tanto sforzo ne' cinque atti, i quali Antonio Conti paragonava alle dita della mano, « che vanno crescendo sin a un certo punto e poscia diminuendo » 1). Il Voltaire più d'una volta si lagna di questa « longue carrière de cinq actes, qui est prodigieusement difficile à remplir sans épisodes ». E un episodio c'è nel *Gionata*, il quale fa riscontro a quello che, innestato dal Racine alla semplice azione dell'*Ifigenia in Aulide* di Euripide, rende la tragedia francese tanto diversa dalla greca. Fa venire il Racine nel campo de' greci, condotta prigioniera da Achille, Erifile, la quale, innamoratasi dell'eroe, promesso sposo d'Ifigenia, impedisce che questa, che deve essere sacrificata, riesca a fuggire. Il sacrifizio poi avviene, ma la vittima non è Ifigenia, sì bene Erifile, che, nata dall'unione secreta di Elena con Teseo, e nomata, in origine, pure Ifigenia, Calcante additava al popolo come la giovine richiesta dagli dei. Nella tragedia del Bettinelli Abnero è roso da invidia per il trionfo di Gionata, e non può sopportare che questo guerriero abbassi tanto, nel rispetto del popolo, lui che una volta aspirò alla corona d'Israele. Abiele soffia dentro quelle fiamme di rabbiosa gelosia, e gli promette il suo aiuto per disfarsi dell'importuno, che mal soffrono anche gli altri duci. Quando si scopre che Gionata ha preso cibo contro il divieto del re, eccolo gongolante di gioia al fianco di Abnero, ma lo trova mesto e troppo sensibile alle punture della compassione, alla quale lo richiamava il grande affetto di suo figlio Abinadabbo per il giovine; lo persuade per altro a consigliare a Saule la morte di Gionata. Chi muore in fine è il tristo Abiele, contro cui, nell'imminente sacrifizio di Gionata, mille spade si volgono. L'uno e l'altro episodio s'intrecciano all'azione principale delle due tragedie, e l'ampliano, potrebbe parere, allo stesso modo, perchè se Erifile è gelosa dell'amore di Achille, Abnero e Abiele punge gelosia di dignità, di onori. E come il Racine mette accanto a Ifigenia un Achille innamorato, così il Bettinelli stringe insieme nell'affetto di amici sinceri Gionata e Abinadabbo. L'amore di due promessi sposi nella tragedia francese e l'amicizia calda di due giovani guerrieri nella italiana formano un nuovo episodio con cui si rompe la breve compagine della tragedia di Euripide e del racconto biblico, e si hanno le scene, in cui Agamennone e Saule devon sostener l'urto dell'amante e dell'amico ribellantisi a un sacrifizio crudele, e le altre commoventi delle povere vittime che si separano dalle due persone tanto care.

Se il Bettinelli tra i suoi personaggi avesse potuto introdurre anche una donna, non sarebbe mancata la madre di Gionata 2). Sentiva egli però tutta la importanza della parte di Clitennestra, e se tanto dell'azione dell'*Ifigenia* greca e francese faceva rientrare nella sua tragedia, gli sapeva male di escludere un personaggio necessario all'intreccio drammatico, quale era la madre. Ebbene non venga in scena la madre di Gionata, ma partecipi allo sviluppo della tragedia. Come a Clitennestra, già messasi in via con Ifigenia, Agamennone pentito manda un messo con l'ordine di far tornare in patria le due donne, così con un messo Saule cerca di fermare la regina che viene a festeggiare la vittoria del figlio: i due messi hanno la stessa sorte, e le madri giungono. La

1) V. A. Conti, *Prose e poesie scelte*, Venezia 1739, t. I, p. CXLIX.

2) Nella sua tragedia G. A. Bianchi non solo fa entrare la madre del giovine, ma anche la sposa, la quale in un violento dibattito con Saul è perfino minacciata di morte.

madre di Gionata sarebbe giunta più presto che non abbia fatto, se, come la Clitennestra del Racine, non si fosse smarrita in un bosco. Nella tragedia francese e nella italiana le due scene dell'annunzio dell'arrivo sono simili, e si ricongiungono a quella di Euripide. Un comando di Saule trattiene fuori della città di Aialon la madre di Gionata, e si tolgon così di mezzo quegl'incontri e que' dibattiti, a cui, invece, nelle tragedie greca e francese dà luogo Clitennestra che è entrata nell'accampamento. Se il Bettinelli avesse potuto far posto alla donna nel suo teatro, avrebbe nel *Gionata* ancor più ricalcate le orme di Euripide e del Racine, e perciò a un impedimento, di cui non era certo contento, deve egli quel po' di originalità nello snodamento dell'azione. La Bibbia non accenna affatto alla madre di Gionata, ma più che il rispetto verso il libro sacro può nel Bettinelli l'amore dell'arte, che lo tirava a far tesoro degli elementi drammatici, che gli offrivano i due grandi poeti. Gionata è salvato non dal popolo, che, come narra la Bibbia, spontaneo insorge, ma dalla madre, la quale avvertita da Abinadabbo accorre, e con grida e pianti mette in iscompiglio il campo, e risvegliando ne' soldati il mal sopito amore per il giovine eroe, li incita alla ribellione. Saule vorrebbe resistere ai ribelli, ma Samuele gli dice che Dio ha acceso il campo alla pietà, perchè non vuole più il sacrifizio di Gionata.

Nè Euripide nè il Racine fanno comparire in scena Calcante: in quel contrasto d'affetti, che suscitava il sacrifizio chiesto dal nume, in quel contrasto tra interessi e voleri diversi, non credettero opportuno cacciare il sacerdote, inflessibile nell'ufficio suo d'interprete ed esecutore dell'autorità divina, e che nella sua rigidezza ieratica rassomigliava allo scoglio, contro cui invano battono le onde spumeggianti. Nella tragedia del Bettinelli, invece, ha gran parte Samuele, perchè nella rappresentazione rientra ciò che nelle due *Ifigenie* è antefatto, quel tanto insomma che riguarda la causa del sacrifizio. Veramente l'unità di luogo, che riduce tutta l'azione nella reggia di Aialon, doveva consigliare il Bettinelli a mettere anche lui in un canto il sacerdote, del quale egli avvilisce la dignità, costringendolo a venir spesso da Saule, quando a questo sarebbe toccato d'incomodarsi. Parrà certo non consentanea al carattere, di cui il sacerdote s'impronta nella Bibbia, la parte di discreta benevolenza, che gli assegna il Bettinelli, a chi specialmente ripensi, che Samuele s'era già rotto con Saule, e gli aveva profetato che non si sarebbe lungamente sostenuto nel regno. Quella rottura, se il Bettinelli ne avesse profittato, avrebbe reso più impacciata la condizione del padre, a cui il sacrifizio del figlio doveva apparire inevitabile con un sacerdote ostile, non suscettivo di pietà. Invece Samuele s'impietosisce al dolore di Saule, e lo dichiara quando con lui e Abnero si raccoglie a consiglio. La quale scena arieggia, nel dibattito tra Saule e Abnero, l'altra del Racine tra Agamennone e Ulisse: fanno Agamennone e Saule considerare a Ulisse e Abnero domandanti il supplizio d'Ifigenia e di Gionata, che quel superbo linguaggio di uomini spietati si cambierebbe in pianto, se vedessero i loro figli Telemaco e Abinadabbo, cinti delle bende funeree, avvicinarsi all'altare. Veramente tra i due greci non c'è dibattito, perchè a una lunga parlata di Ulisse il Racine fa rispondere Agamennone con un'altra non breve; nel Bettinelli si fanno pure lunghi discorsi dall'una parte e dall'altra, ma nè Saule nè Abnero smaltiscono in una parlata sola le

loro ragioni, e alla scena Samuele, che parla da ultimo, e che rinfaccia ad Abnero le parole dettate da una malvagia passione, dà una certa novità, la quale, per altro, riesce, diciam così, vuota, senza effetto, perchè quel raffaccio, che dovrebbe eccitar lo sdegno di Saule, passa inosservato.

La parte d'Ifigenia si ripercuote in quella di Gionata. Come alla donzella, che sta per smontare in Aulide, tutti vanno incontro per festeggiarla, così appena il giovine vittorioso compare da lungi, una turba di soldati gli si fa innanzi, e lo applaude. Questi festeggiamenti in tutt'e tre le tragedie son riferiti, non rappresentati. L'incontro affettuoso di Saule e Gionata dà luogo a una scena, che non si può appaiare a quella di Agamennone e d'Ifigenia, perchè, se sul capo di Saule e di Gionata non s'è ancora addensata la burrasca, Agamennone sa che sua figlia deve essere sacrificata. Con la scena pietosa di Euripide e del Racine ha riscontro un'altra del Bettinelli, che viene molto più tardi, quando Saule, obbligato dal sacerdote stesso al sacrifizio, s'imbatte in Gionata, che ignora di dover morire. La scena del Bettinelli comincia quasi con le stesse parole di quella del Racine. Ad Agamennone e nella tragedia greca e nella francese manca il cuore di annunziare alla figlia la condanna di morte, anzi egli fa tutti gli sforzi perchè l'inganno duri sino al momento fatale. Saule invece risponde in tal modo ad alcune domande di Gionata da fargli comprendere la sorte tremenda; e questa scena della rivelazione, che procede disinvolta tra le reticenze del padre e le insistenze del figlio, è delle migliori della tragedia. Il sapersi condannato a morte addolora, ma non abbatte Gionata, e delle commoventi parole che Ifigenia rivolge ad Agamennone per non morire, non c'è traccia in quelle con cui il giovine accoglie la condanna. Tanto diverso da lui è l'Isac della rappresentazione sacra di Feo Belcari. Quelle tre ottave così piene di pianto, nelle quali il figlio di Abram, sbigottito dall'imminente morte, ne fa sentire tutto il dolore, si possono avvicinare ai versi che Euripide mette in bocca a Ifigenia. La quale, tenera da prima della sua gioventù e avente ribrezzo del buio di sotterra, si risolve a un tratto d'affrontar la morte. Questo passaggio dalla debolezza all'eroismo, che Aristotile giudicava una incoerenza di carattere, e metteva in conto a Euripide come un difetto della tragedia, si ha pure, più accentuato nella rapidità, in Isac, che si rassegna a morire un momento dopo che della morte ha mostrato tanto orrore. La Bibbia non ci presenta Isac prima riluttante e poi rassegnato: quella scena fu tutta immaginata dal Belcari, chè Euripide non gliela poteva ispirare 1). E nemmeno del contegno di Gionata condannato a morte c'è rilievo nella Bibbia, ma il Bettinelli si scosta alquanto da Euripide rappresentandoci il giovine sin da principio rassegnato: non può passare per riluttanza quel suo affermarsi innocente all'annunzio della condanna. Non discutiamo, se si debba ritenere per poco umano il contegno del giovine, che non leva alto il grido di dolore alla crudele condanna troncante il fiore di sua giovinezza appena sbocciato, e s'abbia da dare torto al Bettinelli che volle cansare la incoerenza di carattere rimpro-

---

1) Il Belcari poteva conoscere Euripide solamente di nome. Quattro tragedie di Euripide, tra cui non era compresa l'*Ifigenia in Aulide*, furono pubblicate per la prima volta da G. Lascaris in Firenze circa il 1496, cioè circa dodici anni dopo la morte del Belcari. La prima traduzione latina del tragico greco, che è quella del Canter, non fu fatta che nella seconda metà del '500.

verata da Aristotile. A giustificare il mutamento d'Ifigenia il Patin mette innanzi la natura dell'uomo, dell'essere « ondoyant et divers », come lo qualificava il Montaigne 1).

La tragedia del *Gionata* non è priva di pregi. Nata da un ingegnoso lavorio d'imitazione, si sviluppa con semplicità e disinvoltura, e benchè manchi di colorito, di vivezza, riesce a tener sospeso d'atto in atto l'animo nostro. Pur ricalcando le orme del Racine, si è astenuto il Bettinelli dal volgere l'azione in un intrigo, con cui avrebbe snaturato il fatto biblico ancor più che non gli sia riuscito per altri rispetti. La congiura di Abnero e Abiele accenna all'intrigo, ma è ben povera cosa, e non si può paragonare con gli amori e le gelosie che rendono la tragedia francese tanto inferiore alla greca.

IV.

A Parma, dove stette dal 1752 al 1759, il Bettinelli compose in otto giorni (poteva attestarlo don Filippo) la sua seconda tragedia, il *Demetrio*. Chi legge l'avvertenza premessa alla stampa, potrebbe credere che il nostro gesuita bevesse alla larga fonte della vita di Demetrio scritta da Plutarco, la quale è tra le più ricche di fatti e più varie. Invece una breve circostanza d'uno de' tanti fatti narrati in quella vita serve di nocciolo a tutta un'azione drammatica, che nelle sue diverse parti va a ricongiungersi con una tragedia del Voltaire e un'altra del Corneille. L'esile tronco, a cui il Bettinelli innesta i due rami, è questo: dopo un anno di assedio, entra in Atene Demetrio, e riuniti nel teatro i cittadini trepidanti per la lor sorte, li proclama liberi. A farsi interprete dei fatti, a mettere insieme circostanze che la natura di quelli faccia supporre, a ricavare una figura dagli scarsi lineamenti tracciati dalla storia, non pensa per nulla il Bettinelli, come non si credevano in dovere di pensarci tutti i tragici della scuola classica, compreso il Voltaire. Al Lessing stesso la storia pareva un semplice repertorio di nomi, a cui siamo soliti di annettere certi caratteri, e il profittare delle circostanze vantaggiose, che, per individuare un soggetto, la storia in copia gli offra, non riteneva merito del poeta, nè demerito il contrario 2). Dal canto suo il Bettinelli prende da Plutarco appena la materia dell'ultima scena del *Demetrio*, cioè la proclamazione della libertà di Atene: di storico quasi non c'è altro nella tragedia. I personaggi, ad eccezione di Demetrio, che non ha gran parte, son tutti fittizi. De' due rami innestati all'esile tronco plutarchiano il più grosso è tagliato da un albero del Voltaire, dal *Bruto;* perchè ne' primi atti del *Demetrio* si rappresenta, come nella tragedia francese, la fierezza d'un padre condannante a morte due figli rei di tradimento. Il Bettinelli fa sul *Bruto* tutto un lavorio di tagli e di aggiungimenti per adattarlo alla sua tragedia.

Il Voltaire mette in scena un solo de' figli di Bruto, Tito: quel che fa l'altro,

---

1) V. Patin, *Études sur les tragiques grecs. Euripide*, Paris 1893, t. I, p. 38.

2) V. Op. cit., p. 119 e seg. Il Balzac nella lettera al Corneille sul *Cinna* diceva : « Je prends garde que ce que vous prêtez à l'histoire est toujours meilleur que ce que vous empruntez d'elle ». Da maestra la storia diventa discepola !

vien raccontato. Un' egual parte, invece, sulla scena hanno nel *Demetrio* Cleomene e Ipparco, i due figli dell' arconte Timandro, che da un anno difende Atene contro Demetrio, che, signore per l' innanzi della città, ne era stato scacciato. Il Voltaire fa i due fratelli di carattere assai diverso, buono Tito, cattivo Tiberino, e messo da parte questo, che non stenta a farsi un fautore di Tarquinio, presenta quello in lotta col suo amico Messala e con Aronte, ambasciatore di Porsenna, i quali adoperano tutti i mezzi per tirarlo nella congiura. Il mezzo più potente è Tullia, figlia di Tarquinio, che rimasta, non si sa come, in Roma e affidata dal senato a Bruto, ha innamorato di sè Tito, e vien ora richiesta, insiem co' tesori, dal padre. Il Voltaire pensava che l' amore possa entrare nella tragedia, quando mena al delitto o quando è vinto dalla virtù; in ogni altro caso sarebbe da ecloga o da commedia. Nel *Bruto* l' amore induce Tito a tradire la patria. Finge pure il Voltaire, che Tito odii il senato, perchè non gli ha concesso il consolato con tutto che una volta salvasse Roma combattendo da eroe. Il Bettinelli divide tra i due fratelli le passioni che incalzano il romano, facendo Cleomene innamorato di Stratonica, figlia di Demetrio, e ambizioso Ipparco, il quale, prode quanto Tito, ha salvato anche lui la patria, e aspira al comando supremo dell' esercito, che l' areopago gli nega. Forte soldato e salvatore di Roma è pure Tiberio nel *Bruto primo* dell'Alfieri, il quale ci presenta l' uno e l' altro fratello, e non caccia in mezzo a loro la donna, come era da aspettarsi. Gli repugnava la finzione volteriana dell' amore, accolta dal Bettinelli, nè credeva necessario fare i figli di Bruto così rei come appaiono nella tragedia francese. La « semi-ingiustizia », che Bruto commise condannando i due giovani « leggermente rei », pareva all'Alfieri « un terribile esempio ai tanti non cittadini abbastanza », e lo teneva stretto, anche questa volta, al suo assioma, « che la meraviglia di sè è la prima e la principale commozione che un uom grande dee cagionare in una qualunque moltitudine, per poterla indurre a tentare e ad eseguir nuove cose » 1). Ad attenuar la colpa aveva già pensato il Bettinelli, il quale non seguì il Voltaire nemmeno nell'artificiosa, strana finzione, che ospite dell' implacabile nemico del tiranno fosse la figlia di lui, perchè Stratonica, di cui Cleomene è innamorato, è fuori di Atene, in casa sua. Non si capisce, come venisse in mente al Voltaire quell' intrigo d' amore, e chissà che dentro di sè, da uomo di buon senso, non ridesse imbandendo ai suoi concittadini quella pietanza di cui li sapeva tanto ghiotti. Certo doveva parer gustoso il trovato di combinare un romanzetto amoroso sotto gli occhi stessi di Bruto in tutt' altre faccende affaccendato! Sappiamo che a una recita della tragedia ebbe a godere immensamente la contessa d'Albany, che non temette di sfidare la rigidezza dell' Alfieri, mostrandoglisi, in una lettera, ammiratissima dell' opera del Voltaire. E il Grimm scrisse, che se la Francia dopo la prima rappresentazione del *Bruto* avesse decretata una statua al Voltaire, si sarebbe, onorando il genio, immortalata! 2) Con Messala e Aronte da un lato e Tullia dall'altro, il povero Tito si trova tra due fuochi; resiste quanto più può, invano grida gli lascino la virtù, chè que' nemici più

---

1) V. il *Parere* dell' Alfieri sul suo *Bruto primo*.

2) V. la *Correspondance littéraire, philosophique et critique depuis 1753 jusqu' en 1769* par le baron de Grimm et par Diderot, Paris 1813, Première partie, t. III, p. 347.

incalzano, e si dà finalmente per vinto, quando Tullia, risoluta di abbandonarlo, sta per mettere il piede fuori delle mura di Roma. Anche Tarquinio dal campo ha scritto a sua figlia, che il trono risorgerà dalle ceneri, se avrà l'appoggio di Tito, che egli le permetterebbe di sposare invece del re di Liguria, e Aronte, che ha portato la lettera, incita maggiormente Tullia a domare la fierezza di quel cuore. Assistiamo veramente a una lotta accanita, che il Voltaire rappresenta con vivi colori, e che può piacere solo a chi dimentica i diritti della storia o leggenda che sia, nè bada al tempo brevissimo e al luogo in cui si distriga quel garbuglio fatto di politica e di amore.

Il Bettinelli ci fa assistere alla riunione dell' areopago deliberante sulla domanda dell' ambasciatore di Demetrio, come il Voltaire e l' Alfieri a quella tenuta dal Senato per rispondere a Tarquinio, ma premette la scena della congiura, la quale viene ordita dai due figli di Timandro, o meglio, pensata da Ipparco, vien discussa e approvata da Cleomene. L' ambizione, sappiamo, punge l'uno, l' amore l' altro, ma non s' indurrebbero ad aprire le porte di Atene a Demetrio, se non li commovesse anche il terribile spettacolo de' cittadini morenti di fame e di peste. Si accostano per la bontà del cuore a Tiberio e Tito della tragedia alfieriana, i quali congiurano per salvar la vita al padre. Che essa sia in pericolo, glielo fa credere Mamilio, ambasciatore di Tarquinio, ma bisogna pur dire che troppo facilmente si lasciano abbindolare. I due giovani ateniesi son meglio ideati, e se il Voltaire col suo intrigo amoroso perturba il noto racconto, non lo rispetta nemmeno l'Alfieri, che avrebbe potuto alleggerire la colpa de' due giovani romani senza farli passare per melensi. Non meno scompiglia i fatti l'Alfieri, interponendo appena un giorno tra la morte di Lucrezia e la condanna de'figli di Bruto; questo anacronismo, che egli crede poetico, urta fortemente contro il verosimile, chè se non è stato ancor sepolto il corpo della povera uccisa, e già la congiura per far tornare il tiranno è bella e ordita, e son corsi messi di qua e di là, e a soffocare la nascente repubblica son pronti il re di Chiusi, Tarquinia, Veio, Etruria tutta insomma, è proprio il caso di dire, che non si dà tempo al tempo. L'anacronismo, se pur poetico, non è certo logico: la morte di Lucrezia, della quale si vede il corpo nel fondo della scena portato e seguito da una gran moltitudine, doveva tener sospesi per un pezzo gli animi di tutti i cittadini, e il nuovo stato di cose, appena appena cominciato, non giustificava ancora una congiura.

La congiura si scopre diversamente nelle tre tragedie. Meno felice è il modo immaginato dall'Alfieri: i due giovani sono sorpresi da Collatino nel foro, quando Mamilio, strappate loro le firme, sta per partire. Deve parer strana, che una faccenda così grave, quale è quella delle firme, si sbrighi all'aria aperta, in una pubblica piazza, davanti agli occhi de' passanti. Non si possono immaginare cospiratori più spensierati. Il Voltaire si attiene alla tradizione, e fa venire in scena lo schiavo Vindicio, che da Bruto è presentato ai senatori come il salvatore di Roma per avergli riferiti in tempo i discorsi secreti di Aronte. Il Bettinelli finge che addosso all'ambasciatore di Demetrio, caduto in una mischia, si trovino le lettere d' Ipparco e di Cleomene. Prima che queste sieno mostrate a Timandro, Ipparco gli svela la congiura, di cui vuole assumere tutta la colpa, ma ecco subito Cleomene a farla ricadere sopra

di sè. Con la confessione anticipata de' due fratelli il Bettinelli intendeva risaldare la loro bontà, ma toglieva ogni efficacia tanto alla scena, in cui un areopagita, nel chiamare, in nome de' suoi colleghi, Timandro a consiglio per lo scritto rinvenuto tra le spoglie dell'ambasciatore di Demetrio, gli riferisce, ribattendola, la voce accusante Ipparco e Cleomene, quanto all'altra del consiglio. Il Voltaire fa dire a Bruto che, nulla sapendo de' suoi figli, vede Valerio tutto turbato:

> Quel sombre et noir chagrin, couvrant votre visage,
> De maux encor plus grands semble être le présage?

E queste parole commuovono; ma quando, dopo la confessione d'Ipparco e di Cleomene, sentiamo Timandro dire all'areopagita che lo invita all'adunanza:

> Qual porti, amico, in torbido sembiante
> Sinistro augurio?

ci accorgiamo subito che l'imitazione stride nella sua inopportunità, come una battuta musicale fuor di posto. La scena della lettura del foglio accusatore in pieno areopago è fredda: quel padre che sapeva la colpa de' figli, non poteva aver dal foglio il colpo inaspettato d'una sciagura che in un punto mandi in rovina tutto un edificio di speranze, di sogni lungamente carezzati. Il Bettinelli non capì che con l'antecipare la confessione de' due giovani avrebbe distrutta la scena più rilevante della tragedia, e fece il bel baratto d'una moneta d'oro con un'altra di rame, quando credette di trarre maggiore effetto dallo spettacolo d'un padre, a cui i figli svelino, non senza difendersi, la loro colpa. Nella tragedia del Voltaire la scena delle « tablettes » non è pregiudicata da altra precedente, ma non se ne trae tutto il profitto, e potrebbe anche sembrare improprio che, al leggere nella « liste terrible » il nome di suo figlio Tito, cada Bruto fra le braccia di Procolo. Nella tragedia dell'Alfieri Bruto apprende la sciagura da Collatino che gli mette sott'occhio il foglio fatale delle firme. A questa scena commovente segue l'altra, in cui l'infelice padre fa venir davanti a sè i figli, e, in presenza del console, rinfaccia loro il delitto, chiamandoli spergiuri e traditori della patria. Tito dice d'avere, firmando per il primo il foglio, trascinato col suo esempio Tiberio, ma questi non permette che il fratello gli diminuisca la colpa, in cui son caduti amendue per le arti di Mamilio e per aver troppo amato il padre. Alla nobil gara tra i fratelli pensò il Bettinelli prima dell'Alfieri, ma non si contentò di rappresentarla una volta sola: gli parve una scena di grande effetto e di grande insegnamento, e rispettò l'adagio del *repetita iuvant*, utile, a suo parere, anche al teatro, se ritenevasi una scuola. Una scuola sì, ed efficace, ma principalmente un'opera d'arte, che deve ubbidire ai proprii adagi. Del resto meglio del Bettinelli insegna l'Alfieri a vincere gli affetti e a tenersi opportunamente saldi nella vittoria. Infatti alla piena del dolore dà sfogo Bruto in presenza di Collatino, e abbraccia i figli, il cui pentimento gli pare egregio e vero; ma dopo, davanti al senato, ai patrizi, al popolo, nella terribile solennità della condanna, contiene sè stesso, forte

del dovere di cittadino. Invece il Bettinelli, riproducendo tale e quale nell'areopago la scena tra il padre, che nell'urto de' suoi sentimenti fa trionfare quello del dovere, e i figli nobilmente gareggianti, non riflettè che nel nuovo contrasto ci scapitavano padre e figli, e che a Timandro rimaneva da vincere solo la battaglia che gli dava la pietà degli areopagiti. Nella scena della pubblica lettura del « fatal foglio » si mostra gran poeta l'Alfieri. Nel foro sono riuniti consoli, senatori, patrizi e popolo. Collatino ha il foglio in mano, e mentre ansiosi pendon tutti dal suo labbro, non sa cominciar la lettura, e intanto il popolo osserva che Bruto se ne sta tacito, immobile, col fiero sguardo affisso in terra, ed esorta insieme il console a parlare, come fa pure Valerio. Finalmente Collatino annunzia, che i cittadini inscritti nel foglio giurarono di aprire al re nella futura notte le porte della città, e il popolo grida: muoiano i rei. Il console, non potendo profferire que' nomi, passa il foglio a Valerio, che crede la morte una lieve pena al rio misfatto. E Valerio legge a uno a uno i nomi, ma agli ultimi due s'arresta inorridito, e il foglio gli cade di mano. Si fa silenzio, e dopo alcuni istanti Bruto dice:

I nomi
Ultimi inscritti, eran Tiberio e Tito.

Il Voltaire appena accenna alla pietà del senato, ma il Bettinelli fa commuovere profondamente l'areopago, che vorrebbe perdonare ai due fratelli, e fa sollevare il popolo. Anche l'Alfieri nella scena della condanna ci rappresenta popolo e senato commossi, ma di quella commozione dignitosa, che si manifesta col silenzio. « Tace il senato?... Il popol tace? » domanda Bruto dopo aver annunziato ai congiurati la pena di morte. Quel silenzio universale, che per la quarta volta interrompe ora l'azione, ce ne fa sentire tutta la solennità, e a noi pare di essere non più nel foro, ma in un tempio dalle ampie navate, dove ogni tanto si spengano i raggi del sole penetranti per gli alti finestroni. Il Voltaire e il Bettinelli, credendo di rilevar meglio la fierezza di Bruto e di Timandro, fingono, che il senato e l'areopago rimettano ai due genitori il giudizio de' figli; invece l'Alfieri con più senso fa pronunziare al popolo la condanna di morte, quando Collatino rivela, in pubblico, la congiura, e prima che si leggano i nomi, in modo che se a quella sentenza, data nel pieno sdegno per il misfatto, il padre, soffocando ogni molle affetto, non vuol sottrarre i figli colpevoli, non lo chiameremo crudele, ma forte. Invano li difende Collatino, invano grida il popolo che si salvino que' due soli. Ma nelle parole di Bruto, fermo nel volere l'esemplare punizione, si sentono le lacrime cocenti ch'egli ribeve; una nuova battaglia non ingaggiano in lui i molli affetti, come abbiamo già avvertito, ma ci ripercuote l'eco dell'antica; e quando, sul punto dell'esecuzione capitale, a Valerio e al popolo che lo chiamano Dio di Roma, egli risponde d'essere

L'uom più infelice che sia nato mai,

l'animo paterno, crediam pure, si è spezzato, e la natura rivendica i suoi diritti. Con quel verso la tragedia, che è la tragedia d'un padre, finisce stupen-

damente. Tanto meno bene il Voltaire termina la sua col far dire a Bruto, che ha saputo da un senatore la morte del figlio:

Rome est libre: il suffit... Rendons grâces aux Dieux.

Col ringraziamento agli Dei tutto è finito, ma quelle meste parole dell'Alfieri si sono impresse in noi, e dopo calato il sipario la tragedia continua nella nostra immaginazione, e seguiamo il padre infelice nella casa vuota. L' « allobrogo » è meno feroce del francese.

Più feroce di tutti è il Bettinelli. Mentre Timandro manda a morte i figli, un areopagita viene ad annunziare che i nemici son dentro Atene, e tutto è tumulto, spavento, orrore, fuga. Quale occasione più bella si offriva al padre di sottrarre i figli a una morte ignominiosa, esortandoli a incontrarne un'altra nobile, sotto gli occhi stessi degli ateniesi, per mano de' nemici? Ma che? Non essendoci più tempo per un supplizio regolare, il padre vuol dar corso alla giustizia, facendo (nessun lo crederebbe) lui da carnefice, e sguaina la spada per uccidere i figli. Ma impedisce il parricidio Demetrio, che entra in quel momento con soldati, e fa disarmare e incarcerare Timandro. Non è umana quella rigidezza di carattere, che degenera in ferocia; forse è gesuitica. Il Bettinelli mi dà l'aria di un narratore inesperto, il quale, non fidando nella semplice efficace verità d'un fatto, e temendo che i suoi uditori non s' impressionino quanto vorrebbe, attacca i trampoli ai piedi de' personaggi, e ne ingrandisce ogni atto, ogni detto. Timandro è la caricatura di Bruto. Nè meno caricati del padre sono Ipparco e Cleomene, che si direbbero piuttosto simboli, personaggi irrigiditi nella rappresentazione d' un sentimento 1). E l' amor filiale rappresentano nella seconda parte della tragedia, cioè negli atti quarto e quinto. Hanno da liberare il padre incarcerato. Come fare? Il Bettinelli non permette che adoperino mezzi facili, come preghiere, proteste di devozione, ricordi di benemerenze: occorre il sacrifizio, i figli devono sacrificarsi al padre. Ed ecco si rimette in scena una delle più vecchie forme di sacrifizio, quella cioè di farsi credere il vero colpevole e prender per sè la condanna che toccava ad altro. Il tentativo di sostituzione, come altre volte, non riesce, e sono incatenati anche i due giovani, che hanno osato d'ingannare Demetrio, facendogli credere, che il suo maggior nemico non sia Timandro ma uno di loro. Il Bettinelli tenta di rimettere a nuovo il vecchio sacrifizio, ma l'intrigo che egli fa nascere dalla gara de' due fratelli agognanti al merito di salvare il padre, e che è proprio la cosa straordinaria da lui cercata, come più feconda d'insegnamento, rientra nella lunga e poco lieta famiglia degli artifizi teatrali.

Ed ora passiamo al secondo ramo dell'innesto. Il Bettinelli nel discorso sul

---

1) Il Conti chiamerebbe questi caratteri " metafisici ". « Chiamo, egli scrive, caratteri metafisici quelli, ove si propone l' idea della virtù e del vizio sotto nomi di Uomini e di Donne che nulla hanno d'umano, che gl'individuino. Chiamo caratteri verbali quelli ove non per ragione dell'azione ma delle parole s'espone il costume. Io soglio paragonare i primi caratteri alle immagini ombratili, o agli spettri delle lanterne magiche in cui non si trova la vivacità dei colori e la verità delle sembianze che hanno le altre pitture. Rassomiglio i caratteri verbali alle rozze figure de' primi pittori che si distinguevano in virtù del cartello che loro usciva di bocca ». V. Op. cit., t. I, p. CLVI.

teatro, scritto in francese e dedicato a don Filippo, notò d'avere, a imitazione del Corneille, elevato il tono nel *Demetrio*, e che qualche scena di questa tragedia gli sembrava degna del *Cinna*, e anche della fierezza di Atene vincitrice della Persia. Il tono, è vero, si eleva, ma siamo ben lungi dal fare del Corneille: abbiamo il gonfio, non il grande, e sotto i piedi de' personaggi ci son sempre i trampoli. Il secondo ramo d'innesto si taglia appunto dal *Cinna*, ma da *schietto* diventa *nodoso* e *involto*. Il Cinna è un « drame d' orgueil », come pur potrebbe dirsi il *Demetrio*; vi signoreggia la figura di Augusto, davanti alla quale le altre di scena in scena sempre più impallidiscono. Contro di lui si ordisce una congiura, e capi ne sono due sue creature, Cinna e Massimo; Cinna, vinto dalla bontà dell'imperatore, volentieri la manderebbe a monte, ma lo incita Emilia, che gli concede la mano al solo patto che il carnefice di suo padre finisca sotto il pugnale di lui. Emilia è da Augusto tenuta per figlia, e vive in corte, ma tanti beneficii non son riusciti ad ammansarla e a spegnerle la sete di vendetta. Così Timandro, tutto che beneficato da Demetrio, non potè perdonargli d'aver fatta serva la patria sua, e avuto il destro lo scacciò dalla città. Ora il fiero ateniese è co' figli nelle mani di Demetrio, come, scopertasi la congiura, Cinna, Massimo ed Emilia sono esposti allo sdegno di Augusto. L' amore nella tragedia del Corneille è subordinato a passioni più nobili, più maschie, ed Emilia non è una delle solite innamorate, ma dell'amore si serve come arma per compiere una vendetta. Così Cleomene nel tumulto di forti affetti, quali sono quelli verso la patria e il genitore, dimentica Stratonica, che pure da principio era riuscita a spingerlo al tradimento. Ci sono scene nel *Demetrio*, che si ricongiungono con altre del *Cinna*. La scena de' due areopagiti che si sforzano d'indurre Demetrio alla clemenza, arieggia quella di Livia consigliante ad Augusto il perdono; a Demetrio e ad Augusto sembra una viltà far grazia ai traditori, e riandando amendue il passato splendido di vittorie, non sanno rassegnarsi a questa specie di sconfitta. Ma perdonare nemici, della cui vita si è padroni, è vincere il proprio orgoglio, è dar prova d'uno straordinario sforzo di volontà, che vale più di qualsiasi trionfo. Augusto dice:

> Je suis maître de moi comme de l'univers,
> Je le suis, je veux l'être. O siècles, o memoire,
> Conservez à jamais ma dernière victoire.

E Demetrio:

> Secoli, e genti in me volgete il guardo,
> Serbate eterna a quante età verranno
> L'alta memoria della mia vendetta,
> Che la maggior sarà di mie vittorie 1).

La vittoria è appunto il perdono che Augusto concede a Cinna, a Massimo e

---

1) I versi del *Cinna*, osservava il Napoli Signorelli (Op. cit., t. VI, p. 165), fecero piangere il Condé, quando ancor ventenne li sentì recitare, ma non pare che commovessero tanto quelli del *Demetrio*, che pur ne sono un' esatta imitazione.

ad Emilia, e Demetrio a Timandro, ai due suoi figli e ad Atene. Questo atto magnanimo colpisce gli spiriti ribelli, e produce in un momento tante conversioni. Cinna, Massimo ed Emilia da una parte, Timandro, Ipparco e Cleomene dall'altra son pieni di affetto per i loro grandi benefattori; Cinna ed Emilia, Cleomene e Stratonica possono ora sciogliere il voto del cuore. Il Bettinelli però dimenticava gli applausi che il popolo ateniese, riunito nel teatro, non dovette negare a Demetrio, che rappresentava così bene la parte di re generoso.

Si chiude il *Demetrio* con la scena del teatro. Occorrevano per l'azione di questa tragedia il pubblico palagio degli arconti, l'areopago e il teatro; ebbene il Bettinelli fa che nel pubblico palagio degli arconti siano compresi l'areopago e il teatro; riunir parecchi siti in uno potrebbe parere un bel ritrovato per cavarsela con l'unità di luogo; era, per altro, vecchio. Nel *Bruto* del Voltaire la scena rappresenta la casa de' consoli sul monte Tarpeio e in fondo il tempio del Campidoglio; nello spazio di mezzo si riunivano i senatori; si suppone poi, che alcuni attori passino da un appartamento all'altro di quella casa. Il *Cinna*, invece, potrebbe fare a meno di scenarii: basterebbe, come osserva assai bene Paolo di Saint-Victor 1), una tela grigia, simile al fondo vago, su cui i pittori della Scuola romana facevano spiccare le grandiose figure de' loro affreschi, e due sedie per Cinna e Augusto durante la celebre scena del quinto atto. Il Voltaire, seguito dal Bettinelli, ritornava al sistema della decorazione multipla, per la quale in un solo spazio si riunivano tanti luoghi diversi. Don Filippo, mandando buono al Bettinelli questo sistema, non si ricordava più che il cardinale di Richelieu, al quale doveva sentirsi stringere dalla grande passione per il teatro, volle rigorosamente osservata l'unità di luogo non meno dell'unità di tempo; e nella superba edizione d'una tragicommedia, composta da lui in collaborazione col Desmarests, rese con delle incisioni visibile l'applicazione delle due unità. Ogni incisione rappresentava la scena principale di un atto: la decorazione era sempre identica, un giardino prospettante il mare, ma cambiava il cielo: nel primo atto il sole tramonta, nel secondo è notte e la luna appare mezzo nascosta dalle nuvole, nel terzo il sole si leva, nel quarto esso è a metà del suo corso, e nel quinto s'avvicina la sera. Il Bettinelli se la cava con l'unità di tempo, la quale al Procuste de' fatti, come può chiamarsi il tragico della scuola classica, costava poco. C'è chi ne fa pompa, ricordando, per bocca de' personaggi, volta per volta, l'ora del tempo. Il Varano, per esempio, nel *Demetrio* (che non ha che vedere con quello del Bettinelli) comincia col far dire a un personaggio che « l' ultima stella ancor non perde il lume al biancheggiar dell' alba », poi fa avvertire che « il sol nel mezzo giunto è del corso », indi che sorge la notte compagna del dolore fra i suoi « silenzi oscuri », e finalmente fa sentire « delle guardie le festose trombe che salutan il giorno ». Quell'unità costava poco al tragico, e se andavane di mezzo la logica de' fatti egli non doveva pensare che lo spettatore fosse « loico ».

---

1) Vedine la bella opera intitolata *Les deux masques*, Paris 1883, t. III, p. 300.

V.

Il Bettinelli, discorrendo di teatro, come spesso soleva, con don Filippo, gli chiese una volta un soggetto di tragedia, ma l'Infante, con la sua modestia, se ne schermì. Un'altra volta, essendo caduto il loro discorso sulle ultime parole dette da Luigi XIV al suo successore ancor fanciullo, il Bettinelli osservò, che quelle massime, eccellenti a formare un re, potevano pur servire di fondo a una bella tragedia, « le théâtre étant l'école des princes plus que de toute autre classe de spectateurs ». E l'Infante di rimando: quale eroe sceglieresti per attuare quelle massime? Ci penserò, rispose il gesuita; bisogna scegliere tra un re buono e un cattivo. Serse, per esempio, sarebbe, secondo la storia, l'opposto di quelle virtuose massime. Pensate dunque a Serse, rispose l'Infante: mi piacerebbe rivederlo sulla scena. Il Crébillon e il vostro P. Vionnet non m'hanno sodisfatto; son riusciti inferiori alla storia, che di quel re fa un mostro. Questa sarà la vostra tragedia. Vedremo come la tratterete voi, a cui, come si pretende, non sono ignote le faccende di corte 1).

Non aveva torto don Filippo nel giudicare la tragedia del Crébillon 2). Serse non è il mostro della storia, ma una vittima de' raggiri del suo ministro Artabano, il quale gli suscita nel cuore gelosia e sospetto di Dario, a cui non solo la nascita, ma anche le gloriose vittorie e il favor popolare davan diritto di regnare, e lo induce a proclamarsi successore il secondogenito Artaserse. Col metter guerra nella famiglia del re pensa il perverso ministro d'impossessarsi del trono. La tragedia del Crébillon è tutta un intrigo, e il meglio di esso si deve a due donne, Amestri e Barsine: l'una fidanzata di Dario, ma che Artaserse, quando vien destinato al regno, vuole per sè, come la legge gli concede; l'altra figlia di Artabano, che, amata prima da Dario, ha Serse finto di pretendere per timore, che sposata al figlio, non si accrescesse di troppo la potenza di quel ministro. Artaserse ignora, che Dario ama Amestri e che il padre, lieto di averlo distolto da Barsine, gli consente questo matrimonio; come pure Artabano ignora l'antica fiamma di Dario e la finzione di Serse. Il quale, quando Artaserse gli richiede Amestri, si vede impacciato, e ricorre per consiglio ad Artabano, a cui ora è costretto di rivelare il suo finto amore per Barsine. Il cortigiano, che ha lacciuoli a gran divizia, gli suggerisce di far credere Dario, lontano col suo esercito da Babilonia, amante di Barsine, anzi imponga egli ad Arsace, ufficiale venuto dal campo, di dichiarare imminenti le nozze; così Amestri, stizzita contro l'infedele, si piegherebbe facilmente al nuovo sposo. Veramente Serse avrebbe prima dovuto tentare d'indurre Arta-

---

1) V. la cit. lettera del BETTINELLI al Collet.

2) Non mi è stato possibile aver tra mano la tragedia del VIONNET, che fu in Lione rappresentata il 27 e il 28 maggio del 1747 e due anni dopo pubblicata. Nella *Bibliothèque de la Compagnie de Jésus*, Nouvelle édition par C. Sommervogel, è detto, che il Vionnet « publia sa tragédie pour l'opposer à celle, bien inférieure de style, que Crébillon venait de faire paraître sous le même titre et sur le même sujet ». Il Vionnet fece un'altra tragedia intitolata *Codro*, che, come si crede, fu anche stampata.

serse a rispettare l'amante del fratello, il quale aveva già perduto il trono: ma, se nella scena i fatti si svolgessero sempre con un po' di logica, addio intreccio; non si avrebbero più quelle crisi terribili, che riempiono gli spettatori di meraviglia e di sgomento. Serse stesso annunzia alle due donne il rispettivo loro matrimonio: giacchè Artabano gli ha messo in mano i fili dell'inganno, egli con gusto si fa ad annodarli, e vorrebbe rispondere all'intenzione dell'autore che lo ha tratto sul palcoscenico a rappresentare il tiranno. A ricacciarlo nell'impaccio ecco Dario in persona, la cui venuta, già annunziata, doveva essere impedita da Artabano: pel momento se la cava dandogli del traditore, del ribelle, e troncandogli in bocca ogni parola di difesa con un sollecito voltar di spalle. Casca davvero dalle nuvole il povero giovane, quando subito dopo gli si presenta Barsine per ricever da lui la dolce conferma di un amore che ella, avendo ceduto alle lusinghe di Serse, confessa di non meritare; addirittura non si raccapezza egli più al sopraggiungere di Amestri, che lo chiama ingrato, perfido. Vien poi la volta di Artaserse, che, al fratello lamentantesi della perdita del trono dichiara non averci colpa, e respinge il sospetto di togliergli anche l'amante, perchè non per Barsine, al fratello destinata, ha mai sospirato, ma per Amestri. La matassa si è ben imbrogliata: Dario ingiuria, minaccia Artaserse, e chissà come la cosa finirebbe, se non giungesse in tempo l'ordine di presentarsi amendue al re. C'è da meravigliarsi, come Artaserse abbia sempre ignorato la passione di Dario per Amestri, che in corte nessuna ragione si aveva di tener nascosta. L'intrigo nasce e si allarga appunto per questa curiosa ignoranza de' fatti altrui, nella quale ogni personaggio è tenuto: la corte di Serse, immaginata dal Crébillon, può, per un certo rispetto, fare il paio col palazzo delle Illusioni descritto dall'Ariosto, chè se in questo i cavalieri non si riconoscono più, in quella l'uno non vede o non comprende quel che fa l'altro. I personaggi passano di sorpresa in sorpresa. Artaserse ne procura una ad Amestri, quando le svela che Dario non ha mai smesso di amarla, e cavallerescamente rinunzia al matrimonio, che ella per dispetto accettava. Dario, con cui subito dopo s'incontra Amestri, e che ignora questa rinunzia, dichiara di non temere nè il padre nè il fratello, il quale pagherebbe con la morte il delitto di avergli tolta l'amante. Mentre Amestri lo disinganna, sopraggiungono Serse, Artabano e altri, e Serse, in grazia della solita ignoranza ordina ad Amestri di andar dove l'attende Artaserse per le nozze, e a Dario di partire prima del tramonto. Uscito Serse, Artabano che si studia d'intorbidar sempre più le acque, propone al principe d'incitare i soldati alla rivolta, ma Dario sdegnosamente rifiuta, e vuol solo essere aiutato a far sua Amestri. Artabano acconsente volentieri, e si stabilisce che Dario rimarrà, all'insaputa di tutti, nel palazzo reale, e di notte gli sarà menata Amestri, con cui fuggirà. Ma perchè la fuga dopo la rinunzia di Artaserse? Non possono accordarsi padre e figli, una volta che Dario non pretende più per sè che la mano di Amestri? Ma allora si ricadrebbe nella logica, e un forte strappo ne riceverebbe la tela dell'intrigo tessuta con tanta fatica. La notte s'avanza, e a Dario che aspetta presentasi Artabano che gli dice come tutto ha preparato per la fuga, ma Amestri, sospettosa, esita di seguirlo: gli dia il suo pugnale, la cui vista forse rassicurerebbe la giovine diffidente. E Dario glielo dà. Poco dopo viene Amestri, che rimprovera Dario d'aver scelto Artabano per confidente; indi, col

suo seguito, Artaserse, che si meraviglia di quel convegno notturno, e non avendo trovato le guardie alle porte, sospetta qualcosa di sinistro. Si sentono intanto grida spaventevoli, e poi compare, in preda al terrore, alla disperazione, Artabano, che annunzia la morte di Serse:

> . . . . une barbare main,
> De trois coups de poignard, vient de percer son sein.

E accusa dell'uccisione Dario: suo è il pugnale, che ha trafitto il re. La prova è grave, ma Babilonia, commossa dalle lacrime di Amestri, non si rassegna facilmente a veder giustiziare, qual parricida, Dario, il vincitor di tante battaglie; e il dubbio che non sia stato lui l'uccisore del re assale lo stesso Artaserse. Finalmente, mentre Dario s'avvia al supplizio, ecco Barsine, che, avvelenatasi per sfuggire all'onta, ha appena il tempo di dire che il vero colpevole è stato scoperto, e sarà rivelato da Tissaferne, pur moribondo. Il quale viene in scena a confessare, che Artabano con l'aiuto suo uccise Serse, ma, mentre l'infame ministro cercava, ferendolo mortalmente, di sbarazzarsi anche di lui, per paura che non svelasse il delitto, egli, complice già pentito, lo ha immolato ai mani del re.

Catastrofe, si direbbe, shakespeariana: se non si contano i tre confidenti e l'ufficiale di Dario, parti molto secondarie, muore più della metà de'personaggi della tragedia, ma soltanto l'infelice Barsine in presenza degli spettatori. Il Crébillon ebbe il titolo di *terribile* 1), al quale certo dovette aspirare, se diceva di essersi gettato a corpo perduto nell' inferno, avendo il Corneille preso il cielo e il Racine la terra. E qualcosa d'infernale si sente nel *Serse*, in quell'intrigo che una mano diabolica ordisce, e in cui cascano, l'uno appresso dell'altro, buoni e cattivi, come per incanto, con la spensieratezza tutta propria di chi non è abituato a guardarsi intorno e a riflettere. I personaggi l'autore se li tira dietro ubbidienti per gli atti della tragedia, come un bravo caporale fa marciare a suo piacere, senza che abbian nulla a ridire, i soldati che comanda. Quando leggiamo che Artabano, per dissipare ogni sospetto di Amestri, chiede il pugnale a Dario, e questi con la massima facilità glielo porge, non ci par possibile che gli spettatori francesi della tragedia avessero avuto tanta flemma da non dare, ad alta voce, del balordo al principe che si lascia in tal modo disarmare. Che potesse piacere il *Serse*, non c'è da meravigliarsi: non sono stati applauditi alcuni drammi del Sardou, macchinette che d'atto in atto si vengono caricando, e scattano dopo un ultimo e più forte giro di corda, come sarebbe nel nostro caso la consegna del pugnale, che segna il colmo dell'artificio? Il re e il capitano delle guardie, che avevano tanta parte nelle tragedie francesi, ricompaiono in questa del Crébillon sotto i nomi di Serse e Artabano, e il pubblico ben volentieri rivedeva le sue due vecchie conoscenze nella più drammatica delle condizioni, di tradito cioè e di traditore. Il capitano, della cui parte il figlio del Crébillon rideva con un gusto matto, rovesciava, a capo all'anno, più troni che

---

1) Questo titolo, osservava il Lessing, Op. cit., p. 344, il Crébillon doveva più a una specie di terrore che non dovrebbe aversi nella tragedia, che a quello in cui Aristotile vide una parte dell'essenza della tragedia. La parola, infatti, di cui si serve il filosofo greco, non è "terrore", ma "timore".

non avesse guardie al suo seguito, e con una precisione ammirabile uccideva i tiranni tre volte la settimana 1), e una di queste fu la volta di Serse. In tutti i re della tragedia francese, come diceva, sempre ridendo, il figlio del Crébillon, il pubblico non vedeva che il re di Versailles, e nel caso nostro i sentimenti monarchici non erano urtati, perchè il regicida aveva il suo per mano del complice stesso, che nemmeno riusciva a scamparla.

Nella tragedia del Bettinelli riappare, naturalmente, Artabano. Un po' di scrupolo ebbe il gesuita a mettere in scena personaggi così odiosi, come quel ministro e il suo re, ma fu rassicurato da don Filippo, a cui mostrò il piano della tragedia 2). Sieno smascherati gli Artabani, disse il duca con voce forte, e volle informare il gesuita di alcuni particolari intrighi della corte di Spagna, e gli raccontò aneddoti piccanti, di cui alcune tracce, rimaste, per confessione stessa dell'autore, in più discorsi di Artabano, renderebbero, da questo lato, importante la tragedia. Il duca fece anche qualche ossservazione sul disegno dell'opera, ed esortò il Bettinelli a proseguire. Un viaggio in Germania, intrapreso per ordine della Infante, non impedì al gesuita di lavorare intorno al suo *Serse*, e quando fu di ritorno in Parma, fece rappresentare nel Collegio la tragedia, che ebbe un felice successo. Don Filippo lo colmò di lodi davanti a tutta la corte, e volle mandar copie del *Serse* a Versailles e al Voltaire; ma tanto favore del duca non valse a salvare il gesuita dalle critiche e anche, come egli scrisse al Collet, dalle calunnie.

Ripigliando un vecchio soggetto, il Bettinelli non si credette in dovere di tornare alla fonte storica e d'inspirarsi a quella, ma di sostituire alle invenzioni, con cui i suoi predecessori avevano variato il fatto della morte di Serse, altre invenzioni, più ingegnose magari e più piccanti, di sostituire un nuovo intrigo ai già sfruttati. Sarebbesi ritenuto felice, se a imbrogliar la nuova matassa avesse potuto adoperar le donne, ma glielo vietava la scena destinata a giovani attori, a cui non stava bene permettere di prender sembianze e parti femminili; certo, in alcuni momenti, gli dovè far gola la libertà del Crébillon, che aveva cacciato nella corte di Serse due innamorate. Ordire poi un nuovo intrigo non rendeva difficile il principio, seguito dal Bettinelli e da tanti altri, d'imitare i grandi esemplari, antichi o moderni, e larghi viluppi d'azioni forniva il teatro francese, così caro alla Infante e a don Filippo, il quale aveva per tempo suggerito il Narcisso del Racine come modello di Artabano. Veramente non si può dire, che nel ritrarre Artabano il Bettinelli, secondo il consiglio del duca, si mettesse davanti Narcisso: li affratella la nequizia, ma son due caratteri diversi, e se Narcisso, mentre fa l'amico di Britannico, lo tradisce, e serve invece Nerone, a cui propone di sbrigarsi col veleno di quel rivale, Artabano, meno vile, guarda in alto, al trono, dal quale deve sbalzar Serse per sedervisi lui. L'intreccio principale della sua tragedia il Bettinelli toglie dalla *Semiramide* del Voltaire. Come Semiramide avvelena il marito Nino con l'aiuto di Assur, che, aspirando al regno, vuol morto anche il loro figlio Ninia, così Serse, per brama di un'altra donna, avvelena la moglie Amestri (questo nome è prestato dal Crébillon), e dà il figlio Dario ad Artabano, perchè in un modo

---

1) V. P. di Saint-Victor, Op. cit., t. III, p. 547 e seg.

2) V. la cit. lettera del Bettinelli al Collet.

qualsiasi lo sopprima. Ninia, a cui è stato propinato il veleno, vien soccorso in tempo e salvato dal fedele Fradate, il quale lo porta con sè lontano da Babilonia e lo fa passare per suo figlio sotto il nome di Arsace e lo educa alle armi: pure Dario la scampa, e da Artabano viene affidato al persiano Clearco e mandato a Sparta, dove col nome d'Idaspe vien su « ignoto a sè come ad altrui ». Artabano, d'altro canto, informa il governo spartano della cosa, e gli fa credere che con quel pegno in mano Sparta possa dettar legge alla Persia più che con cento vittorie; nel vero, poi, egli vuol giovarsi d'Idaspe per le sue mire particolari. Qualcosa di simile si ha nell'*Aristodemo* del Monti, che, se più ritiene dell'intreccio della *Semiramide*, un po' si ricongiunge al *Serse* del Bettinelli. Lisandro, infatti, tolta ad Eumeo Argia, la pargoletta figlia di Aristodemo, la dà ad educare in Sparta, sotto il nome di Cesira, all'amico Taltibio, che costringe con giuramento « ad occultar l'arcano »: questo segreto gioverebbe all'odio di Sparta, a nascosti politici disegni e insieme alla vendetta privata dello stesso Lisandro, a cui Aristodemo trafisse di sua mano padre e fratello, come ad Artabano Serse mille torti ha fatto e mille affronti. Quindici anni dopo (tanti e non più ne passano nella *Semiramide*, nel *Serse* e nell'*Aristodemo*) Arsace, Idaspe e Cesira si ritrovano nelle corti natie, e per tutti e tre c'è, per lo meno, uno scritto da cui son fatti riconoscere, per assistere di lì a poco alla morte violenta di chi li mise al mondo. Tutti e tre tornano al loro tetto, quando i genitori sono in preda ai più feroci rimorsi, e sulla scena appare la tomba della vittima, che stimola que' rimorsi e non placata dalle lacrime grida sempre vendetta. La tomba in scena è uno de' più vecchi elementi di quell'apparato tragico, che da Eschilo si è venuto trasmettendo alle successive generazioni di poeti drammatici, come patrimonio che gli eredi, secondo la diversa capacità, or migliorano or mandano a male. Non sappiamo quando cominciassero i rimorsi per Serse e per Aristodemo, ma il turbamento spaventoso di Semiramide è notato in corte nel quindicesimo anno dopo la morte del marito. Perchè così tardi, non si spiega, e se i rimorsi infieriscono molto prima ne' cuori di Serse e di Aristodemo, non si capisce come a quel crudele continuo martellare, alimentato dalla vista delle tombe, resistano i due re tanto tempo, e specialmente Aristodemo, che dai rimorsi è indotto a uccidersi. Il Monti aveva appreso da Pausania, che il re messene non molto dopo d'aver sacrificata la figlia pose fine ai suoi giorni. Gli è che il Voltaire, il Bettinelli e il Monti dovevano dar tempo di crescere ad Arsace, a Idaspe e a Cesira, e occorrevano per lo meno quindici anni; il torto maggiore è del Monti, perchè falsa il fatto principale per un episodio, quale è l'intervento di Cesira nella corte di Messene, sebbene sia da riconoscersi che la tragedia, diminuita di esso, si raggrinzerebbe in un'azione assai meschina. Il Monti immagina simile a quella di Nino la tomba di Dirce, e vi fa entrare Aristodemo, ma codesta imitazione non ha ragione, perchè se nella tomba di Nino devono, per esigenza della tragedia, entrare Semiramide e Ninia, e vi deve il figlio fatalmente, senza saperlo, uccidere la madre, il suicidio di Aristodemo può benissimo accadere vicino alla tomba di Dirce.

Il Bettinelli temeva che Serse non riuscisse troppo odioso, ma veramente nella lunga scena del primo atto, in cui il re riempie di eccellenti precetti suo figlio

Artaserse, che deve succedergli nel regno, abbiam davanti a noi un pentito, che ragiona assai bene di virtù, di buon governo, de' falsi incanti di regal grandezza. Ne ragiona anzi troppo bene, e gli fioriscono in bocca financo le massime date da Luigi XIV, due dì prima di morire, al Delfino che teneva in braccio: tutto ciò non solo offende la storia, che don Filippo non ritrovava nel Crébillon, e della quale, per altro, il Bettinelli non si dette pensiero, ma non si accorda neppure con quanto Serse dice e fa in seguito. Del Crébillon, si avverta, il gesuita si è ricordato nel far nominare al re per suo successore Artaserse, ma non più per le mene di Artabano, ma perchè crede morto Dario. E codesta nomina coincide appunto con la venuta di Clearco, ambasciatore di Sparta, il quale si tira dietro Idaspe, cioè Dario da lui educato. Per mezzo di Clearco, come per mezzo di Lisandro nell'*Aristodemo*, Sparta invia salute e pace, e tutt'e due gli ambasciatori hanno ancora nelle mani le sorti d'un figlio o d'una figlia del re, le quali formano il maggiore sviluppo dell'azione. Clearco e Lisandro devono sbrogliar la matassa.

Il secondo atto della tragedia del Bettinelli si apre con una bella scena, in cui con molta abilità comincia Clearco a preparare alle nuove cose l'animo di Idaspe, che tutto ignora, ma che la reggia stessa, l'oscuro parlar del finto padre, e il non usato aspetto d'una tomba agitano assai: è una scena che nel suo svolgimento non breve ci tien sospesi. A questa segue l'altra del primo incontro di Clearco e d'Idaspe con Artabano, il quale sapeva che erano giunti, anzi già da Serse aveva avuto l'ordine d'introdurre l'ambasciatore alla sua presenza. Qui, come in alcune scene seguenti, manca la logica de' fatti. Artabano, che ha in mano le fila della rete in cui deve cader Serse, non avrebbe mai aspettato che quei due venissero nella reggia; con Clearco, prima che si facesse annunziare al re, avrebbe preso gli opportuni accordi, e avrebbe trovato un posto adatto a Idaspe, che, introdotto troppo presto nella reggia, deve esser subito affidato a Megabizo, partecipe di tutti gl'imbrogli. Si capisce che lo scompiglio de' fatti deriva dall'unità di luogo, la quale talora spinge perfino al ridicolo. Così nel primo atto, quando Serse ordina ad Artabano di condurre là al suo cospetto l'ambasciatore greco, chi credete che si muova? Proprio chi meno ne avrebbe ragione, Serse. Se fosse rimasto il re, Artabano non avrebbe potuto avere il necessario abboccamento con Megabizo. Non meno curioso è che Clearco, il quale doveva esser presentato a Serse da Artabano o per lo meno da Megabizo (a questo, prima che a quello, Serse aveva dato l'ordine di menargli l'ambasciatore) si fa trovare, senz'altro, nel luogo del convegno con Idaspe, e poi viene Artabano, che, come sappiamo, li vede allora per la prima volta, e poi anche Megabizo, chiamato dallo stesso Artabano. Il Voltaire, credendo di dare una certa naturalezza allo svolgersi de' fatti, riunisce sul palcoscenico i diversi edifizi da cui escono e in cui rientrano i personaggi, e pone in fondo al vasto peristilio, che il teatro ritrae, il palazzo di Semiramide, a destra il tempio de' Magi e a sinistra il mausoleo di Nino. L'espediente è vecchio; il Voltaire riproduce quasi la scena medievale delle sacre rappresentazioni, la quale presentava tutti insieme i vari luoghi del dramma (portanti talvolta scritti su cartelli il loro nome) in particolari scompartimenti, collocati più indietro del *parloir*, come era detta la piattaforma, dove avveniva la mag-

gior parte dell'azione, e di dove parlavano per lo più gli attori 1). Certo poco capacita quel terreno neutro che è il *parloir*, e una scena così fatta, se era già molto per la rozza immaginazione de' drammaturghi medievali, i quali negli scompartimenti facevano aver luogo gli episodii del dramma, ben povera cosa come espediente teatrale deve sembrare nel sec. XVIII. Nell'immaginare la scena della *Semiramide* il Voltaire forse ripensò al palcoscenico del teatro di Vicenza, rappresentante, come egli diceva, « plusieurs appartements ». A ogni modo questo del Voltaire è già un passo avanti rispetto alle generiche indicazioni della scena che ricorrono in quasi tutto il teatro classico 2): per lo più è la reggia tale o tale altra, e nella tragedia del Bettinelli è quella di Susa. Il Voltaire era convinto che l'unità di luogo si estendesse a tutto il palazzo, e che fosse rigorosamente osservata dal Corneille, quando faceva svolgere il primo atto del *Cinna* nell'appartamento di Emilia e il secondo in quello di Augusto. Almeno avesse il Bettinelli messo a disposizione de' personaggi della sua tragedia più stanze della reggia di Susa, una volta che il maestro vivente del teatro, come i redattori del *Caffè* chiamavano il Voltaire, concedeva d'intendere con tanta larghezza l'unità di luogo!

Clearco, davanti a tutta la corte, offre l'amicizia di Sparta al re di Persia, e si lamenta, come nell'*Aristodemo* fa Lisandro con Palamede, di tanto sangue sparso. Venuto ad assistere alla solenne proclamazione del successore al trono, raccomanda, in nome di Sparta, a Serse di non voler nulla che offenda le leggi, sacre anche ai monarchi. Fieramente il re respinge la raccomandazione, e si fa a proclamar suo successore Artaserse, ma Clearco salta su a dire che con questa elezione egli si mostra nemico degli Spartani, del suo sangue, delle sue leggi, perchè il regno spetta a Dario ancor vivo. Serse, sbalordito, non vuol credere che un morto resusciti dopo quindici anni, e licenzia tutti, tranne Artabano, che deve spiegargli il mistero. Lo inganna Sparta? O, disubbidendosi al suo comando, non fu ucciso Dario?

> Barbaro, e a me del parricidio tutta
> Lasciar volesti in pria la colpa, e poi
> Tutto l'orror di rivedermi avanti
> L'accusator del mio delitto atroce?

Artabano, gettandosi ai piedi di Serse, gli confessa, che, vinto da pietà, egli non uccise Dario, ma a un suo fido lo fece recare di nascosto in Grecia. Serse non si persuade facilmente, e, in preda al dubbio e punto da rimorsi, si ritira nelle sue stanze più remote, dove ha una terribile visione, che vien poi a raccontare in scena nel terzo atto. Gli par di vedere un mesto fantasma, ricoperto di bende funeree e velato, che si trae per mano un fanciullo: egli tenta di fug-

---

1) V. D'Ancona, *Origini del Teatro in Italia*, Firenze 1877, vol. I, p. 396 e seg.

2) Delle ventidue tragedie dell'Alfieri (compresa l'*Alceste seconda*) dodici hanno per scena una reggia, tre un palazzo privato o pubblico, due un accampamento, due un foro. Nell'*Agide* si passa dal foro alla prigione, nel *Bruto secondo* dal Tempio della Concordia alla Curia di Pompeo, nell'*Abele* la scena varia quasi ogni atto: queste sono le sole tragedie, in cui si viola l'unità di luogo.

gire, ma non può. Un pianto, un gemito gli raddoppia il terrore; indi sente risonare il nome di Amestri, e la ravvisa nel fantasma, che non più velato porge un ferro lordo di sangue al fanciullo. Sparisce Amestri predicendo, che egli troverà la pace sulla tomba di lei, e l'avrà dal figlio. La visione ricorda quella del fanciullo vendicatore avuta da Atalia; se non che Atalia la racconta che è già un pezzo che l'ha avuta, di notte, nel sonno, Serse invece ha la sua di giorno, in piena veglia, tra una scena e l'altra, poco dopo la contrastata proclamazione del nuovo re. Non pensò il Bettinelli che solo nel sogno poteva riuscir naturale l'apparizione d'una persona morta in compagnia di un'altra viva, e il rincantucciar Serse di pieno giorno nella parte più remota e oscura della reggia per rendergli possibile la visione è un meschino artifizio, che sciupa la felice immaginazione del Racine 1).

Quando apprende da Artabano che Clearco ha con sè un giovine che dice suo figlio, Serse ha subito il sospetto che sia Dario, e lo vuol vedere, e comanda ad Artabano di menarlo a lui. Così pure Atalia, spaventata dal sogno, vuol vedere il fanciullo, che è nel tempio col figlio del sommo sacerdote. Abner, che ne è stato incaricato, va a prenderlo, e Atalia aspetta. Ma anche questa volta, nella tragedia del Bettinelli, va via proprio chi dovrebbe restare, Serse cioè, perchè ci son da smaltire de' colloqui tra altri personaggi, e sulla scena, che non si muta mai, bisogna che chi ha finito di parlare abbia la pazienza di cedere il posto a chi non ha parlato ancora. Restano adunque Artaserse a cui il padre ha raccontato il terribile sogno, e che buono com'è non dovrebbe in così tristi momenti staccarsi da lui, e Artabano che prega Artaserse di proteggere l'innocente « greco garzon » esposto all'ira del re. Viene, non si sa come e di dove, Clearco; Artabano ha già mandato via Artaserse, il quale, vedendo avvicinarsi l'ambasciatore, avrebbe voluto, in tanta incertezza di cose, interrogarlo. Qua e là nella tragedia del Bettinelli manca la logica della sceneggiatura; il difetto è grave, ma non ne va meno esente il Crébillon, il quale credette forse di osservar meglio il precetto, tanto raccomandato dal Voltaire, di non lasciar mai vuota la scena, facendo, volta per volta, annunziare da uno de' personaggi recitanti la venuta di chi deve unirsi a loro od occuparne il posto. De' personaggi, si direbbe, l'autore ha in mano i fili, come il burattinaio quelli de' suoi fantocci, e li tira secondo l'occorrenza. La scena, piuttosto che esser quella data nella tragedia, riman sempre il semplice *parloir*, dove gli attori vengono a recitare la loro parte: i loro discorsi, per lo più, è indifferente siano detti nel luogo indicato o altrove, perchè dalla scena non attingono, come pur dovrebbero, qualcosa di particolare, un colorito proprio. Molti autori fedeli all' unità di luogo metterebbe in imbarazzo chi si facesse a discutere a rigor di logica il comparire in scena e lo scomparire de' personaggi; e il dare

---

1) Abbiamo dell'*Atalia* una pregevole traduzione di Ant. Conti. La fece l'autunno del 1720, « godendo l'ozio della Campagna con la Contessa di Chelo [Caylus]. La quale aveva ad istanza di sua zia la marchesa di Maintenon rappresentata l'*Atalia* con le dame di S. Ciro avanti Luigi XIV e la Corte. Ella gli disse che Racine preferiva questa tragedia a tutte le altre che compose. Il Racine aveva saputo con un sacerdote e con un fanciullo meglio sorprendere ed intenerire gli animi che co' trasporti di Fedra, con le tenerezze di Andromaca e con la morte di Britannico ». V. Op. cit., vol. I, p. CLVI.

addosso al Bettinelli per una colpa, a cui lo traeva più che altro il sistema drammatico da lui abbracciato, può sembrare ingiusto.

Come nella tragedia del Crébillon, così in quella del Bettinelli Artabano è un grande intrigante, ma l'intrigo, che il Bettinelli gli fa ordire, è più sensato. La discordia è l'arma che egli adopera. In corte è un continuo sospettare: Serse teme Clearco, e questi quello, e tutt'e due temono Artabano, il quale, mentre spinge il re a coronare Artaserse, più gli aizza contro Clearco, inviato da Sparta per far valere i diritti di Dario, ed in favore di questo ha pure sollevato Susa e l'esercito. Artabano spera molto nella ferocia di Serse, stuzzicata da sospetti e sogni, e chissà che quella destra, usa al sangue, non colpisca il giovinetto, che non è stato ancora riconosciuto per Dario dal padre, e che solo gli vien ora davanti. L'astuto ben avrebbe fatto di meno di raccomandarlo ad Artaserse, ma in questo principe doveva pur dare a Clearco un garante della vita del giovinetto, e la responsabilità che con la sua raccomandazione gli aveva accollata, era davvero preziosa nel caso che Dario cadesse vittima dell' ira di Serse.

Il Bettinelli s' ispira, come abbiam detto, a una scena dell' *Atalia* nel far condurre Idaspe (questo finto nome tocca ancora a Dario) alla presenza del re, ma la rimuta di pianta. In quella scena il fanciullo Ioas non rimane solo davanti alla regina. Assistiamo invece nella tragedia italiana all'agitazione d'Idaspe, che solo, vicino alla tomba di Amestri, attende Serse. La scena tra padre e figlio, ignoti ancora l'uno all'altro, è condotta bene; nel succedersi di domande e risposte si viene a un punto, che Serse si persuade d'aver davanti Dario, ma subito una nuova risposta del giovine lo ricaccia indietro ne' sospetti, come l' onda respinge il naufrago dalla riva che pur ha toccata; egli crede d' aver che fare con un traditore, e mette mano alla spada. Accorre in tempo Artaserse, e salva Idaspe dall'ira di Serse, il quale vede farsi più fitta la rete che l' avvolge, ma non vuol chiamar Clearco, se prima, appartandosi un po', non abbia posto la mente « in opportuna calma ». Può sembrar strano questo bisogno di calma, quando più doveva pungere il desiderio di saper la verità; Serse mi dà l'aria d'un oratore che stanco interrompe il suo discorso per riposarsi dieci minuti. Ma quell'appartarsi e que' minuti di calma occorrono meno al re che agli altri personaggi che devono recitar la loro parte; seguono così più scene, e due non poco importanti: in una Clearco dà fretta ad Artabano di « svelar l' arcano a Serse », nell' altra a Megabizo, spaventato dall' imminente sbrogliarsi della matassa, Artabano dichiara che non poteva più tenere a bada Clearco, e che intanto la matassa non si distrigherebbe, ma a meglio arruffarla ha corrotto con molto oro un greco del seguito di Clearco, e mandato di soppiatto ad Artaserse per fargli credere che il vero Dario, da non gran tempo, è morto, e Sparta ne ha messo su un falso, e che autore dell'inganno è appunto lui Artabano, e certo il re, di ciò subito informato, si ostinerebbe a voler per successore il figlio diletto. Anzi Artabano manda Megabizo stesso a confermare Artaserse in quella rivelazione, e mentre lo vede andar via, gli scaglia dietro la minaccia che anche lui stringerà nella rete, e se ha voglia, impaurito com'è, di tradire, non ne avrà il tempo. Mi pare che l'Artabano del Bettinelli valga più di quello del Crébillon.

Nella *Semiramide* del Voltaire il gran sacerdote Oroe rivela ad Arsace

d'esser Ninia, il figlio di Nino: Fradate, che lo allevò, non era suo padre, ma il fedele cortigiano, a cui Nino, morendo del veleno propinatogli dalla moglie, lo aveva affidato. Oroe consegna al giovine il diadema e la spada, con la quale deve compiere il sacrifizio voluto dall'ombra del re, e gli fa leggere la lettera, in cui il delitto di Semiramide era consacrato dalla mano stessa della vittima. Questa scena del quarto atto è bella; più bella forse è l'altra successiva, nella quale Arsace, che poco prima Semiramide ha eletto suo sposo, le si dà a conoscere per il figlio Ninia. Il Bettinelli imita il Voltaire, ma non lo copia. Varia l'una e l'altra scena, perchè nel quinto atto della tragedia è Clearco che svela a Idaspe d' esser Dario, e, se gli presenta e fa baciare, insieme con la benda, la lettera di Amestri, questo documento del delitto non vien letto se non da Serse, a cui tronca la nuova solenne proclamazione di Artaserse ad erede del trono.

Le ultime scene della tragedia del Bettinelli sono ben messe insieme. Mentre Serse è tutto compreso dalla terribile verità, il popolo tumultuante, guidato da Artabano, minaccia d'invadere la reggia. Seguito da Artaserse, il re esce per affrontar la « vil plebe », ma poco dopo rientra ferito senza il figlio suo diletto, che è caduto nel difenderlo contro il ribelle Artabano. Così sulla tomba di Amestri trova ora la pace! Veramente, osserviamolo una volta, la tomba è voluta dall' imitatore del Voltaire più che richiesta dalla tragedia, di cui non è un eelmento necessario, come può dirsi della *Semiramide* e sino a un certo punto dell'*Aristodemo*. Il Bettinelli ne fa un elemento decorativo, nè se ne ricorda in un momento opportuno, nella visione di Serse, la quale piuttosto che in una remota stanza della reggia avrebbe dovuto aver luogo lì, vicino alla povera vittima. Artabano, poi, ha il suo: vien preso e incatenato proprio da Megabizo, che nella tragedia del Bettinelli fa la parte assegnata dal Crébillon a Tissaferne. Anche Serse, come Semiramide, muore pentito e raccomandando la sua memoria al successore, e se Aristodemo avverte che mal si compra co' delitti il soglio, egli si allarga in precetti di regno.

VI.

Non son veramente tragedie di collegio queste tre del Bettinelli, nè egli voleva che tali soltanto si considerassero 1). Non vengono in scena le donne, ma non si può dire che dall'azione sieno addirittura escluse; nel *Gionata* s' intravede una madre; nel *Demetrio* un'amante e nel *Serse* una regina, sposa e madre a un tempo. Si capisce che al commendatore di Chauvelin, avvezzo agl' intrighi amorosi del teatro francese, non potessero piacere le tragedie in cui le

---

1) Il Klein, ha, nel suo libro, una nota intorno al Bettinelli, nella quale veramente non sempre sa quel che si dica. Eccola: «... scrieb Tragödien, die von den Alumnen der Jesuitenstifter dargestellt wurd, mit Ausschluss der Frauen. Unsere Leser und Wir, wir mischen uns unter die letztern und lassen uns mit Freuden in solcher Gesellschaft ausschliessen. Unter dieser Tragedia ward der 'Serse' (Xerxes), besonders der darin erscheinende Schatten des Amestri, gelobt. Für den Leser und uns ist das Verschwinden dieses Schattens sammt Tragödie Bettinelli's Meisterstück» (Op. cit., vol VI, parte I, p. 102).

donne si vedevano in lontananza. Il Bettinelli, sappiamo, si doleva più che mai di dover escludere il bel sesso dalla scena, d'essere obbligato anche in Parnaso al più rigido celibato, e ci parrà naturalissimo ch' egli, per diminuire i tristi effetti di quella esclusione, si sforzasse di far scorrere per le scene delle sue tragedie qualche rivolo di affetti teneri, femminili: nessuno, leggendo o sentendo recitarle, potrebbe dire che le donne sian morte al mondo. E le tragedie non furono recitate soltanto ne'Collegi. Più volte da nobili attori fu rappresentato il *Gionata* 1). Una copia del *Demetrio*, sottratta all'autore, fu venduta a una compagnia di comici, che, intitolatala *Gli eroi ateniesi*, la rappresentarono con fortuna il 1758 a Venezia nel teatro di S. Giovanni Crisostomo. A Verona nel 1767 fu rappresentato il *Serse*, e sostenne assai felicemente la parte principale il march. Francesco Albergati. Il quale si strinse in amicizia col Bettinelli, e lo invitò una volta alla sua villa di Zola per « lavorare » insieme una commedia. Il Bettinelli gli promise di andare e di « lavorare insieme con gli antichi da una mano e Regnard e Molière dall' altra »; una commedia, egli diceva, « di quel gusto vero e immortale » la povera Italia non aveva ancor vista 2).

Pare che al Bettinelli non piacessero gran che i soggetti sacri, se dopo il *Gionata* pensò bene di attingere alla solita fonte delle tragedie d' allora, alla storia antica. Sapeva che la storia moderna d'Italia offriva bei soggetti e non meno istruttivi degli antichi, ma non se ne ricordò mai. O forse parve a lui, come ad altri, in que' tempi e dopo, che i soggetti moderni corressero gran pericolo di riuscire freddi e meschini, se non supplisse *una gran fecondità di fantasia nel poeta e uno sforzo straordinario dell'arte?* Il Benedetti, autore di più tragedie, diceva, non molto tempo dopo del Bettinelli, che a mettere sulle scene un soggetto patrio grande, nuovo e degno del coturno si farebbe una scoperta non minore di quella del Galilei ritrovatore delle stelle medicee o di quella del Colombo. « Che sono, almeno nella nostra immaginazione, le reggie di Rimini, di Salerno e di Bassano, in paragone di quelle di Argo, di Messene e di Tebe? Le Francesche, le Gismonde, le Bianche, in paragone delle Elettre, delle Meropi, delle Antigoni? » Faceva il Benedetti quest' altra curiosa osservazione: « è tale la natura del cuore umano, che pochi sono i soggetti che possano per lo spazio di cinque atti tenerlo in agitazione, senza quietarlo mai; e fra qualche migliaio di soggetti che sono stati da tutte le nazioni trattati, cinque o sei soltanto sono i grandemente tragici » 3). Cinque o sei! Apriti, cielo. Non credo che, trattandosi di altri componimenti letterari, siansi avute tante idee strane, quante ne sono state messe fuori da quelli che han discorso della tragedia. Il Bettinelli, se non trattò soggetti patrii, ne vide almeno la grande bellezza e l'opportunità, e mostrò d'aver più giudizio del Benedetti, che di lui ebbe a lavarsi la bocca.

Avrebbe potuto scrivere in latino, come altri gesuiti, ma preferì l'italiano

---

1) Questa tragedia, dice il Bettinelli, negli sciolti all'ab. D. Fabri (*Opere*, t. XVII, p. 198) *a Felsina costò lagrime tante, quante in Aulide* Ifigenia *al popol greco.*

2) V. Masi, *La vita, i tempi e gli amici di Francesco Albergati*, p. 275 e seg.

3) Vedi nelle *Opere* di Francesco Benedetti, pubbl. per cura di F. S. Orlandini, Firenze, 1858, le due lettere al Galeani-Napione.

con tutto che in Parma ci fosse il Paciaudi « costante zelatore dello studio del latino », e che faceva rappresentare commedie in latino dagli accademici del Real Collegio de' Nobili. Scrisse in versi sciolti, e non seppe dar ragione al Baretti, che alcuni anni prima, il 1747, nella prefazione alla sua traduzione delle tragedie del Corneille, sosteneva che i personaggi sulla scena dovessero parlare in terza o in ottava rima. « Gravinisti » chiamava il Baretti i partigiani del verso sciolto, e non si meravigliava, che recitando tragedie scritte senza rima fallissero i più bravi comici; invece era egli sicuro che si sarebbero avute al teatro le piene che avevano le Arlecchinate e le Pantalonate, se le tragedie si fossero fatte in rima 1). Non voleva però i versi martelliani, ne'quali anche Gaspare Gozzi

---

1) Il Baretti nelle lettere XIII e XIV delle *Familiari* dice del verso sciolto tutto quel male che può. « Non è verso prodotto dal genio della nostra lingua e dalla natura della nostra poesia ». Bisogna scrivere in terza o in ottava rima. La rima ha il potere di nascondere dei difetti « come il colore talvolta ne fa piacere la poca simmetria d' un donnesco viso ». Il Gravina, il Crescimbeni, il Maffei e gli altri nostri versisciolta erano « anzi verseggiatori che poeti », gente che non sapeva che freddamente accozzare insieme undici sillabe co' debiti accenti. I protettori del verso sciolto « han bello sfegatarsi con i loro paralogismi » ; ma il cuore ci dice che, « se vogliamo il diletto poetico, è duopo che leggiamo l'Ariosto, il Tasso, il Berni, il Pulci, ed altri nostri poeti in rima ». Anche in Inghilterra c' è stato chi, come Young, ha gridato a più non posso contro la rima, ma gl'inglesi seguitano a leggere i poeti rimati. E ai versi inglesi « la rima non aggiunge quella vaghezza che aggiunge ai nostri ». Il Gravina, il Crescimbeni, il Maffei « hanno dottamente chiamata la rima un' invenzione barbara e fratesca » ; ma i moderni eccellenti versisciolta son da paragonarsi a certi vaporacci di pantano, i quali s'alzano sino alla seconda regione dell'aria, s'accendono, e si fanno credere stelle dai contadini; poi cascano e si sciolgono, e non se ne parla più in eterno ».

Il Voltaire, nella dedicatoria della sua *Irene* all'Accademia francese, dice: « les vers blancs n'ont été inventés, que par la paresse et l' impuissance de faire des vers rimés ». E il Denina (Op. cit., p. 383) dà colpa all'Algarotti, al Bettinelli e al Frugoni dell'aumento de' verseggiatori, « perchè alla fine è assai più facile il verseggiare sciolto nelle lingue moderne, che il comporre in rime ». Però si meraviglia (Ibid., p. 384) che « un maestro di lingua italiana in Londra », com'egli chiama il Baretti, pretendesse che « anche le tragedie, per le quali sicuramente il nostro verso sciolto è propriissimo , si dovessero scrivere in ottava rima ». La stranezza dello Scannabue, egli soggiunge, non ebbe seguito alcuno. Che cosa poi avrebbe detto il Baretti, se avesse saputo che c' eran di quelli, i quali bandivano dalla tragedia il verso, e preferivano di scriverla in prosa? G. A. Bianchi scrisse in prosa una parte delle sue tragedie, e si giustifica in due *Ragionamenti* che premette al suo teatro. Si rifà ad Aristotile , che « costituisce l' essenza della Poesia nell'imitazione, non considerando il verso, che per mero accidente di quella ». Aristotile s'accorda mirabilmente con Platone, per il quale « la Poesia tutta consiste nella favola », e il metro non fa « che divenga Poeta colui , che l' adopera ne' suoi componimenti », perchè il metro fu inventato dai poeti per il canto, il quale è del tutto estraneo alla poesia. Dacchè « tra noi Italiani fu ristorata la Poesia del Teatro, e l'arte del Dramma », non tutti i « buoni compositori » hanno usato il verso. Fu adoperato il più sovente dai tragici, ma « dalla maggiore, e più dotta parte di quelli, che composero Commedie nel buon secolo detto del cinquecento, fu usata la prosa ». Trovansi anche delle buone tragedie scritte in prosa nel cinquecento e nel secento, come la *Tamarre* di G. Battista del Velo (Vicenza 1586), il *Cianippo* di Agostino Micheli (Bergamo 1596), il *Costantino* di Filippo Gherardelli (Roma 1653). Il Micheli e il Gherardelli con erudite dissertazioni dimostrarono, « che lodevolmente i componimenti drammatici di Tragedie, e di Commedie possono scriversi in parlare sciolto da' legami del verso ». In Spagna, « dopo il ristoramento della drammatica Poesia », le prime tragedie si scrissero in

scrisse uno de' due suoi drammi di soggetto patrio, il *Marco Polo*. Nell'avversione ai martelliani il Baretti s'accordava col Bettinelli.

Nel carnevale del 1753 il Bettinelli faceva rappresentare nel Collegio di Parma la *Roma salvata*, tragedia del Voltaire, che, datasi l'anno innanzi per la prima volta a Parigi, egli aveva tradotta in versi italiani. Sapendo tutte le difficoltà del tradurre, non si sarebbe messo all' opera, se non lo avesse voluto don Filippo, che non meno di tutti i sovrani d'Europa stimava il Voltaire « le poète des Princes aussi bien que le Prince des poètes, sans faire un jeu des mots, comme on le fit pour quelqu'autre » 1). Il duca, non avendo potuto disporre di comici francesi, s'era servito di quelli del Collegio, ma aveva dovuto permettere che si togliesse dalla tragedia la donna, cioè Aurelia, moglie di Catilina 2). Il Paciaudi, molti anni dopo, proponeva al Collegio la rappresentazione del *Cristo* di Coriolano Martirano, del qual dramma si stampò il 1786 in Parma la versione insieme col testo latino. Non sappiamo, se anche il Bettinelli avesse avuto talora il pio gusto teatrale del Paciaudi; sappiamo però che di un altro Padre egli prese una volta a tradurre una tragedia, per farla rappresentare in Collegio, ma fu il *Bruto !* Piaceva al nostro gesuita in teatro aggirarsi per le corti, tra uomini politici, tra congiurati. Maestro di giovani egli era, ma pretendeva di esserlo dal palcoscenico anche di principi, e scrisse che col *Serse* volle giovare a una corte 3).

L'Andrès affermava che « i gesuiti colle loro funzioni accademiche per dare un utile esercizio nell'azione teatrale agli studiosi giovani loro allievi, non poco contribuirono all' avanzamento della tragedia italiana, la quale per la gravità e per la valentia dello stile, e per l' armonia ed eleganza del verso non poco dee ai famosi nomi, per lasciarne molti altri, del Granelli e del Bettinelli » 4).

---

prosa, e « furono perfettissime, e da paragonarsi con quelle di Sofocle, e d' Euripide ». Quanto a noi italiani, la grande e non mai terminata disputa intorno al verso tragico e le varie specie di versi usati nelle tragedie dai nostri poeti drammatici attestano la mancanza d'un verso proprio della tragedia e che è ben fondata l' opinione, che « per imitare la naturalezza, e la proprietà del parlare degl'antichi tragici » meglio sia la nostra prosa che il nostro verso. « Numerosissima è la nostra prosa capace d'ogni grand'espressione, e starei per dire molto più numerosa della greca, e della latina; siccome quella che dalla latina ha presa la sintassi, e dalla greca le particelle, che uniscono i membri del periodo, e lo rendono grave, vario, ed armonioso ». (V. *Tragedie di Lauriso Tragiense Pastore arcade*, Roma 1761, t. I, p. 27 e segg.).

Il Pindemonte (Op. cit., p. 198 e segg.) non sa se nella tragedia sia maggior male la prosa o le rime. Crederebbe, che « la prosa tragica sconvenisse meno ai Francesi, che a noi »; in prosa poetica hanno quelli tante traduzioni di poemi antichi e moderni e parimenti tante opere originali, « a cui dànno il superbo titolo di epopee ». E « se il poema loro si contenta dell'andatura a piè della prosa, perchè abbisognerà del metro, quasi d'un cocchio, la lor tragedia? ».

1) Il Bettinelli seppe che il Voltaire fu molto contento della traduzione della *Roma salvata*. Gli aveva mandato questa traduzione e le sue tragedie, indirizzando il « pacchetto » alla nipote, madama Denis, « eccellente attrice nelle tragedie del zio, che recitavansi a Ferney e a Lausanne », e aveva accompagnato il dono con l'epigramma, in cui, come sappiamo, il Voltaire è chiamato « Sophocle français ».

2) V. la lettera scritta dal Bettinelli al Voltaire « en lui envoyant la traduction de *Rome sauvée* », *Opere*, t. XIX, p. 53 e seg.

3) V. *Opere*, t. XIX, p. 78 in nota.

4) V. Andres, Op. cit., t. II, parte I, p. 371.

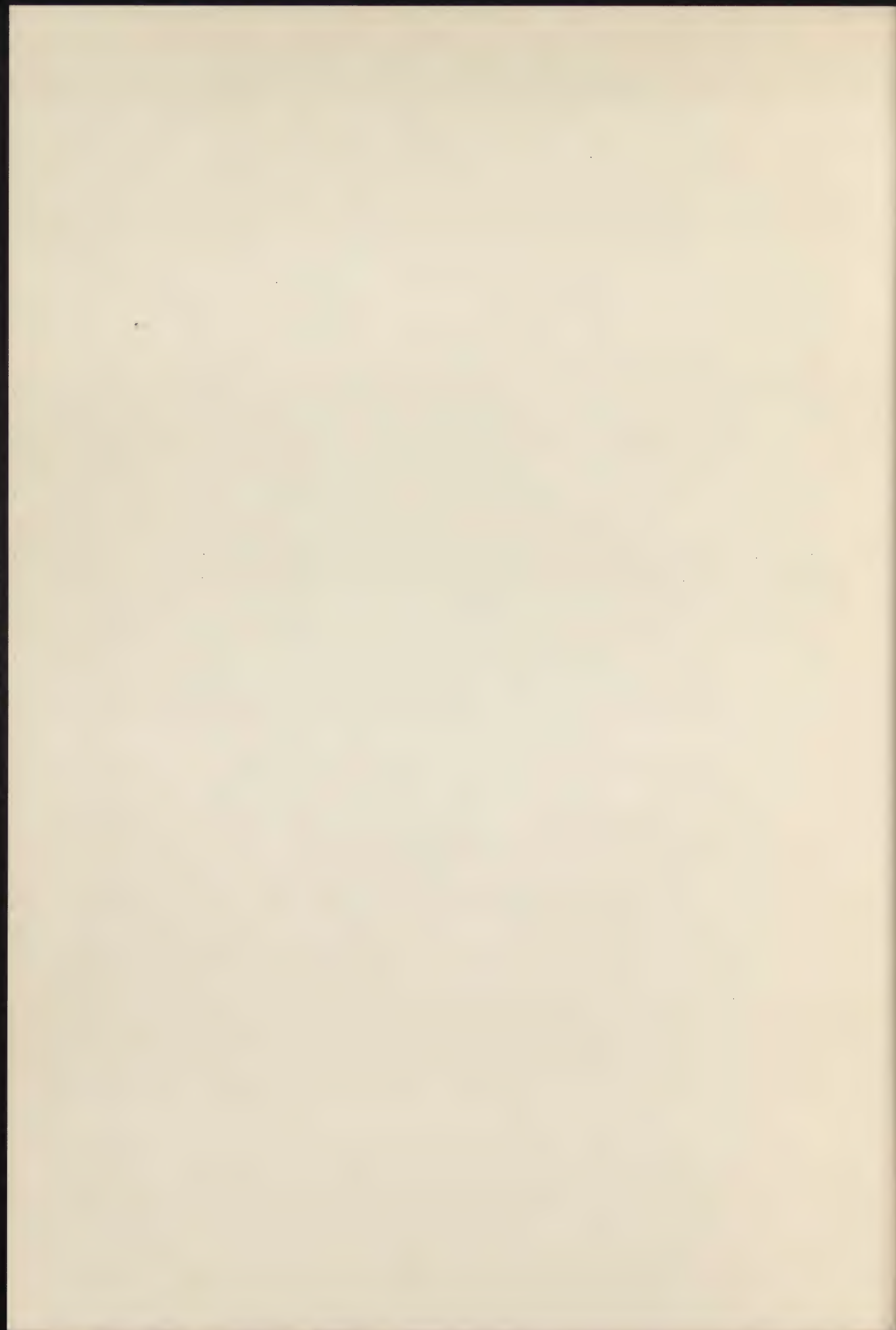
Il Pascal nelle tragedie di collegio de' gesuiti ritrovava a' suoi tempi quella restrizione mentale che risuona nel verso d'Ippolito « la bocca ha giurato ma non l'anima », e per cui Euripide fu accusato d'empietà! Veramente di quella disonesta riserva, elevata a principio, che rinfacciava il grande di Porto-Reale, non ci siamo accorti, esaminando il teatro del nostro gesuita, ma nemmeno ci siamo accorti ch'egli facesse progredire la tragedia italiana. Il Napoli Signorelli, nel suo libro sui *Teatri*, dopo una non breve rassegna di tragici del sec. XVIII anteriori all' Alfieri, conclude: « tutti questi scrittori meritano lode per qualche pregio che traspare in mezzo alla languidezza; ma essi servono come il color nero sottoposto alle pietre preziose per dar maggior risalto ai nomi del Martelli, del Marchesi, del Varano, del Granelli, del Bettinelli e singolarmente del Maffei » 1). Forse sarebbe stato meglio concludere, che il Bettinelli e gli altri quattro tragici, *c' hanno cotanta onranza*, sono ancora il color nero che fa risaltare l'unica pietra preziosa, il Maffei.

---

1) V. *Storia critica* ecc., t. VI, p. 186.

CORREZIONE

Correggo la maggiore delle sviste tipografiche. Nella nota 2) a p. 13 si leggano così le due ultime linee: « Ora quella Tragedia quasi del tutto n'è depurata, ma le altre tutte pel recitante ridondano ancora di difficoltà ».

Vol. XX. Parte II. Memoria. — N.° 2

NOTIZIA
DELLA SCRITTURA UMANISTICA
NEI MANOSCRITTI E NEI DOCUMENTI NAPOLETANI DEL XV.° SECOLO

MEMORIA
LETTA ALL' ACCADEMIA
NELLA TORNATA DEL 13 DICEMBRE 1898.

DAL PROFESSORE
NICOLA BARONE

> « Ottimamente i Latini chiamarono le lettere
> « Umanità , e del titolo d' umane le fregiarono,
> « come quelle, che i naturali talenti dell' uomo
> « perfezionano ».
>
> SALVINI : disc. LI.

Il grande risveglio, ch' ebbe, nel secolo XV.°, in Italia, lo studio delle produzioni del mondo classico dell'antichità romana, anteriormente iniziato dal Petrarca e dal Boccaccio, aprì anche la via all' arte paleografica, ed alla Diplomatica.

Datasi opera alla ricerca dei codici letterarii, com'è risaputo, fu avvertito il bisogno d'interpretarli, di discernerne precipuamente l'autenticità, ed infine, di copiarli, affinchè di ciascuno di essi fossero più esemplari, dei quali dovevano essere arricchite le pubbliche e le private Biblioteche.

Ma bisognava, che il lavorio febbrile degli Umanisti penetrasse anche nella maniera di scrivere; laonde essi fecero disegno di prendere ad imitare la scrittura dei più bei libri dell'epoca carolingia, cioè la *minuscola rotonda*, la quale, sorta tra l' VIII.° ed il IX.° secolo nella scuola calligrafica di Tours, e diffusa per l'Europa tutta, erasi poi alterata nel secolo XII.° ed aveva generato quel carattere detto comunemente gotico, divenuto di uso quasi generale.

La scrittura *minuscola rotonda* o *carolina* (detta anche *romana* per rispetto alla forma) con lettere iniziali di forma *capitale* od *onciale* era costituita dal carattere semionciale, perfezionato già nella scuola medesima, e dall' onciale

rimpicciolito, corsivo ed inclinato, ch' era in uso nel VI.° e nel VII.° secolo per le annotazioni dei libri 1).

La restaurazione della scrittura *minuscola rotonda*, promossa dagli Umanisti, ebbe luogo precipuamente a Firenze, dove Niccolò Niccoli istituì una scuola calligrafica 2) d'imitazione e di perfezionamento, dando egli stesso precetti agli amanuensi intorno alla mentovata forma di caratteri, che allora fu appellata *scrittura antica* e latinamente *littera antiqua* 3).

Tra i codici eseguiti da valorosi amanuensi fiorentini e conservati nella Biblioteca Mediceo-Laurenziana è quello, che contiene l' *Argonauticon* di C. V. Flacco trascritto da Antonio di Mario nel 1429. Esso può bene annoverarsi tra gli archetipi della scuola del Niccoli. Una pagina n'è riprodotta in fototipia nella tav. 48.ª della *Collezione paleografica fiorentina di fac-simili* edita da *Paoli* e *Vitelli*.

La scrittura, che il Niccoli restaurò a Firenze, e che ben presto ebbe divulgamento negli altri paesi d'Italia e più tardi in Ispagna, in Francia ed altrove, fu dai Paleografi del nostro secolo appellata *scrittura romana del Rinascimento* ovvero *scrittura umanistica*; perciocchè por opera degli Umanisti, in ispecie, fu adoperata nella trascrizione di codici letterarii. Il Paoli la definisce così: « La bella minuscola romana, quale si era già mostrata nei migliori codici dal secolo IX.° al XII.°, con maiuscole di forma capitale 4).

Alla scrittura umanistica in generale può bene adattarsi l'esame, che il De Wailly fece della scrittura minuscola rotonda 5), ma tenendo conto della precisione delle forme calligrafiche, il che fu opera della scuola del Niccoli.

Non v' ha studioso delle storiche memorie napoletane, il quale ignori quanto amore abbia nutrito re Alfonso I.° d'Aragona per la sua Biblioteca, che, sorta nei primi anni della dimora di lui in Italia, egli andava, ogni giorno più, arredando di codici e di manoscritti di grande pregio. E siffatto amore divenne entusiastica ammirazione per l'arte e per la cultura del Rinascimento. Mecenate degli uruditi del suo tempo, fu egli apppellato « il magnanimo Alfonso degli Umanisti » 6).

---

1) Cf. Delisle: *Mémoire sur l'école calligraphique de Tours au IX.e siècle.*

2) Cf. la nota dell'Anziani, prefetto della Laurenziana, nella citata opera del Delisle.

3) Cf. *Voigt*: Il *rinascimento* etc. trad. del Valbusa, Firenze 1888 vol. 1.° pag. 297 e seguenti, dove parlasi pure di codici trascritti dal Niccoli, da Leonardi Bruni (Aretino) e dal Poggio, il quale ammaestrò i suoi amanuensi a scrivere *literis antiquis.*

4) Cf. Paoli: *Programma scolastico di Paleografia e Diplomatica* (parte 1.ª) *Paleografia latina.* Firenze 1888 pag. 28. Alla medesima pagina il chiarissimo autore dà un cenno delle varie maniere di scrittura adoperate nel XV° secolo. Io credo opportuno aggiungere qui, che da alcuni luoghi del Poggio e di Vespasiano da Bisticci riportati dal Voigt (op. cit. vol. 1.° pag. 395) sembrami potersi dedurre con qualche probabilità quale fosse in quel tempo la nomenclatura di alcune di quelle forme grafiche; *Litterae antiquae quae gallicum redolent* (il gotico); *Lettera corsiva antica* (il minuscolo corsivo); *Lettera corsiva* e *lettera formata* (il corsivo ed il minuscolo); *Lettera tra l'antica e moderna* (il minuscolo acuto tra il gotico e l'umanistico, ovvero il minuscolo corsivo). La *lettera moderna* poi, della quale trovo ricordo nelle Cedole della Tesoreria aragonese, reputo volesse indicare il gotico, ovvero il corsivo con andamento moderno.

5) Cf. De Wailly: *Elém. de Paléog.*: Parigi 1838 T.° 1.° pp. 390-393.

6) Cf. Mazzatinti: *La Biblioteca dei re d'Aragona in Napoli*, Rocca S. Casciano 1897 p. VI.

Echeggiava intanto in Napoli la fama della scuola calligrafica e degli amanuensi fiorentini, tra i quali il mentovato Antonio di Mario. Costui, forse a mezzo del noto Vespasiano da Bisticci, ch'era appellato *princeps omnium librariorum florentinorum*, ebbe incarico da re Alfonso di trascrivere colà un codice per uso della reale Biblioteca 1); e ben presto diversi amanuensi di quella città furono invitati alla Corte aragonese per copiare codici e manoscritti: tanto era piaciuta quella elegantissima maniera di scrittura, della quale furono appassionati, non meno di Alfonso, i successori di lui.

Saldi rapporti d'amicizia ebbero luogo tra re Ferdinando I.° d'Aragona ed il suddetto Vespasiano da Bisticci. Questi, probabilmente richiesto dal mentovato re, inviò a Napoli nel 1471 Antonio Sinibaldi a cui fu dalla r. Corte assegnato lo stipendio di otto ducati e trentatre grana al mese. Egli trascrisse alcuni codici per incarico dello stesso re Ferdinando; e per incarico del costui figliuolo Alfonso, duca di Calabria, Gherardo di Giovanni del Ciriagio (o Cerasi) a cura di Vespasiano trascrisse un codice per uso del Duca medesimo. Altri codici per la reale Biblioteca aragonese furon pure copiati, a cura di Vespasiano, dagli amanuensi fiorentini Ser Cante di Bonagio de Cantinis e Pietro Strozzi 2).

Grande contributo all'incremento in Napoli della calligrafia fiorentina nella trascrizione de' codici e di altri manoscritti fu dato dagli Umanisti napoletani, membri dell' Accademia alfonsina; ed alcuni di loro, tra i quali il Pontano ed il Sannazaro, non pure furono ammiratori di quella forma di caratteri, ma adoperarono essi medesimi elegantissima scrittura. Scrive il Bolvito, a carte 47*a* del vol. IV della sua opera *Variarum rerum*: «...... et quamplurimas Joviani Pontani (epistolas) italico quoque dictamine ad Ferdinandum regem, et alias, similiter inspexi, non sine admiratione scripturae pulcherrimae, illius peritissimi viri. Sic quoque Actij Sinceri Sannazarii librum de partu virginis, ipsius manu concinne scriptum vidi, admiratus equidem fui scripturae nitorem, ortographiam, venustatem ». Ed io credo che anche Antonio de Ferrariis appellato col nome accademico Galateo 3), abbia adoperata bella scrittura. Egli aveva in grande aborrimento i caratteri gotici, massime quelli, che al suo tempo ancora erano in uso nella Spagna e nella Francia. Di questo suo aborrimento discorre, a proposito del predominio delle barbariche costumanze appo noi, nel trattato « De educatione » dedicato a Crisostomo Colonna: «...... E questo poi (così il Galateo nella traduzione del suo lavoro fatta dal Grande) 4) è proprio non meno della Spagnuola, che della Gallica nobiltà, o per dir meglio della gotica e della franca, l'ignorare cioè le lettere, anzi l'avere in dispregio e ludibrio l'erudizione, e scriver le carte con gl'indicifrabili caratteri gotici in forma di obelischi, ancore e uncini (*chartas obeliscis quibusdam anchoris*, *et uncinis inexplicabilibus characteribus gothicis notare*). Quando io li vedeva, poichè non ho potuto mai imparare a leggerli, mi sembrava di vedere i caratteri di quei fenici, che primi ammaestravano a segnare con rozze figure il suono della voce. Alcuni spagnuoli, che a prefe-

---

1) Ivi, pag. X.

2) Ivi, pag. LXIX-LXXIII.

3) Cf. Barone: *Nuovi studi sulla vita e sulle opere di Antonio Galateo.* Napoli 1892.

4) Cf. *Collana degli scrittori di Terra d'Otranto. Del sito della Giapigia e varii opuscoli di Antonio de Ferrariis, detto il Galateo*, Vol. 1° (1867) pp. 133-134.

renza degli altri hanno un tantino di cervello, e che io credo discesi non dai Goti e dagli Spagnuoli, ma dai Romani: Giovanni Mena ed il Villena nelle Fatiche d' Ercole e il Lucena nella Vita beata esecrano i costumi dei fidalgi di Corte, i quali stimano, che quella grossolana aspirazione degli Arabi ed i caratteri gotici, come gli stessi Spagnuoli li chiamano, della lunghezza di un mezzo piede (*characteres semipedali longitudine*) appartengano alla fidalgia, e che sapere poi a parlare latino sia cosa da villano od ignobile ».

Ora comechè grande entusiamo avesse destato presso la Corte aragonese di Napoli e presso l'Accademia la calligrafia fiorentina, nondimeno, per quanto io sappia, a niuno venne mai in pensiero d'istituire in questa città una scuola d'imitazione di quella elegantissima scrittura. Io reputo, che il bisogno di ciò non fosse stato avvertito, perchè buon numero di copisti traeva qui da tutte quasi le regioni d'Italia e d'oltralpe, i quali, egregiamente sapendo imitare la calligrafia della scuola del Niccoli, erano presto adoperati a Corte nella trascrizione dei codici, siccome di sopra ho detto.

Fra i principali amanuensi, che prestarono servigio in Corte, sono annoverati Giovanni Marco Cinico, d'origine parmense, Vincislao Crispo boemo, Pietro Ippolito Lunense e Giovanni Rainaldo Mennio sorrentino 1). Il primo fu discepolo dell' amanuense fiorentino Pietro Strozzi ; degli altri non può affermarsi, dov'essi abbiano imparato a scrivere in carattere umanistico.

Quanto ai copisti minori 2), laddove essi non sieno stati ammaestrati a Firenze od altrove, probabilmente appresero in Napoli l'arte loro, imitando la calligrafia adoperata dai copisti maggiori, ovvero affidandosi alle cure di qualche privato precettore di arte calligrafica 3).

Ma non essendo compito mio tessere la storia degli amanuensi della Corte aragonese, del che già si occupò il Mazzatinti, attenderò semplicemente a dare un cenno (più o meno ampio secondo il bisogno) di alcuni di que' codici, che essi in Napoli copiarono in carattere umanistico, e che ho potuto ricercare nelle biblioteche pubbliche di questa città.

Nella Biblioteca nazionale conservasi, fra gli altri manoscritti, un bel codice membranaceo in foglio grande, di c. 635, che contiene la Storia naturale di Plinio, in 37 libri 4). La trascrizione di questo codice in carattere umanistico è opera di Giovanni Marco Cinico, la cui sottroscrizione in lettere capitali rosse leggesi in fine dell'ultima pagina nel modo seguente: « *Johannes Marcus clarissimi et virtute et nobilitate viri Petri Strozae florentini discipulus Marcique Ro-*

1) Cf. Mazzatinti : op. cit. p. LVIII e seguenti.

2) Cf. Filangieri : *Docum.* per la *storia, le arti e le industrie delle prov. nap.* Nap. 1883 vol. 1° — Mazzatinti op. cit. p. LXVI.

3) Nel protocollo del notaio Cesare Amalfitano (an. 1498-99, a carte 22ª) il mio amico T. de Marinis ha rinvenuta la seguente notizia in data del dì 26 settembre 1498: « Notar Angelo Guardia di Napoli promette a Bernardino de Martino d'istruire il figliuolo di lui *Jesuè* in grammatica positiva, fra due anni, *et etiam docere scribere de lictera cancelleresca* (forse il carattere umanistico) *adeo quod dictus Jesuè sit in perfectione ac bonus scriptor privilegiorum et aliarum scripturarum ad laudem bonorum scriptorum.* Il prezzo convenuto è di ducati 10 al mese, de' quali 5 anticipati ».

4) Cf. Fornari : *Notizia della Biblioteca nazionale di Napoli.* Napoli 1874 pag. 51.

tae magni viri equidem florentini amantissimus Parmae oriundus praestantissimo liberalitate viro Domino Gherardo siculi Regni prothonotario benemerito, in XX ac centum dies iuvante Deo tranquille transcripsit ». E più giù, a lettere minuscole si legge: « *Panormi anno salutis 1465 ultima Julii. Valeas qui legis Marcique Rotae memineris obsecro* » (Bibl. naz. mss. V. A. 3).

Un altro codice (in 4.° di carte 64 non numerate) scritto dal medesimo Marco Cinico 1) in carattere pure umanistico, addì 13 agosto dell'anno seguente, in Napoli per uso della Duchessa d'Andria, è annoverato tra i mss. membranacei della Biblioteca oratoriana di Napoli (Pil. XV, n.° VII) 2) contiene l'*Etica d'Aristotele tradotta in volgare da Maestro Nicola Anglico* 3).

Preferendo per l'indole del mio lavoro il codice della Biblioteca oratoriana, presento il fac-simile di una pagina di esso (v. Tav. 1.ª) inserendo qui alcune osservazioni sul fac-simile medesimo, e prima sui colori delle maiuscole dello originale.

La prima iniziale *L* è dorata 4); l'*A* che segue è scritta con inchiostro rosso come l' *E*, i *G* e l' *A* di VERGOGNA; le rimanenti lettere di questa parola e tutte quelle delle parole, che seguono, fino a sì VERGOGNOSO sono scritte con inchiostro nero; le parole: « CHELLA VERGOGNA NON È VIRTÙ MA PASSIONE » in inchiostro rosso come gli ultimi cinque versi della pagina. L'iniziale *E* di *Et* è d'azzurro; il *t* di rosso, le parole che seguono fino a STUDIOSA, di nero.

Le maiuscole sono di forma *capitale*, tranne alcune *E*, come quella della parola VERGOGNA (v.° 1.°), quella della parola FINISSE (v.° 18) etc. che sono di forma *onciale*; e tranne l' *n* di NON (v.° 12), ch' è di forma *minuscola* ingrandita.

Noto che la lettera *V* è adoperata promiscuamente come vocale e come consonante. Quest' uso durò fino al secolo XVI.°, in cui Giangiorgio Trissino stabilì, che fosse fatta quella distinzione, che oggi si pratica nella scrittura, cioè la lettera *U* per indicare la vocale e la lettera *V* per indicare la consonante.

Punti ed accenti si scambiano sugl' *i*; alcuni di quest' *i* sono privi dell' uno e dell'altro; Gl' *i* della parola JUSTITIA (v.° 21) sono sormontati dal punto, quantunque sieno di forma *maiuscola*.

---

1) Degli altri manoscritti copiati dal Cinico per uso della reale Biblioteca noto soltanto i seguenti, risultando dalle *Cedole di Tesoreria*, che essi furono trascritti in *lettera antica:* Gli Ufficii e le epistole di Cicerone; i libri delle medicine de' falconi degli uomini e dei cavalli, un libro composto da Francesco Galeota, e *lo exiciale.* (Quest'ultimo però credo sia stato trascritto in carattere minuscolo corsivo, giacchè nelle cedole è indicato così: « *de letera un poco meno de formata a la antica* »). Cf. BARONE: le *Cedole della Tesoreria aragonese dell'Arch. di Stato di Napoli dal 1460 al 1504 trascritte ed annotate,* Nap. 1885 pp. 69-83-155.

2) Cf. MANDARINI: *I codici manoscritti della Biblioteca oratoriana di Napoli illustrati etc.* Nap. 1897 pag. 25.

3) Un Nicola Anglico fu amanuense in Corte di Re Roberto d' Angiò. (Cf. MAZZATINTI: op. cit. pag. II.

4) Le lettere iniziali miniate erano fatte dagli alluminatori, o dagli amanuensi stessi pratici di quest'arte. Tra i principali alluminatori della Corte aragonese fu Cola Rabicano, di cui trovasi notizia nelle *Cedole di Tesoreria aragonese* e nell' Opera del MAZZATINTI. La parola *Completare* dal castigliano *capletrar*, che sovente s'incontra nelle *Cedole,* allorchè si tratta di codici miniati, significa propriamente porre le lettere maiuscole.

Di abbreviazioni v' hanno due soltanto e per segni generali: l'una per contrazione nella parola DOVENDO (v.° 8), l'altra per troncamento nella parola CHE (v.° 14).

Quanto alla punteggiatura, oltre il punto in fine del periodo, vi hanno i due punti invece della virgola. Sono seguite da punti, come nella scrittura lapidaria, le parole degli ultimi versi in lettere *capitali*.

Le due virgolette, delle quali l'una precede, l'altra segue l'*e*, distinguono l'*e* verbo, sebbene l' *e* congiunzione sia accompagnata dal *t* alla maniera latina.

In generale l'ortografia del codice, ch'è proprio quella, come a me sembra, adoperata dall' Anglico e dai costui contemporanei, che scrissero in volgare, dev'essere studiata più dal lato filologico, che dal lato paleografico.

Quanto alla rigatura, le linee sono tracciate con istrumento non colorante: due linee poi chiudono il primo verso di ciascuna pagina; quattro linee verticali, due a sinistra, due a destra a certa distanza dai margini assegnano i confini alla scrittura 1).

Verso il 1468, o poco dopo, il francese Nicola Jenson introdusse a Venezia, dove aveva fermata sua dimora, i caratteri tipografici *romani* da lui inventati tenendo presente, perfezionandola nell'incisione, la scrittura *umanistica* 2). Quei caratteri ebbero subito divulgamento negli altri paesi d'Italia, onde i copisti gareggiarono nell'imitarli nella maniera migliore, che essi potevano, sia per far mostra di loro valore calligrafico, sia per tema, che l' arte loro non iscemasse a cagione dell'introduzione della stampa.

Nel 1471 anche Napoli accolse l' arte tipografica e con questa precipuamente i caratteri *romani* del Jenson; perciò crebbe in questa città la gara di imitazione nei nostri amanuensi, fra cui Giovanni Rainaldo di sopra ricordato, il quale dal 1472 al 1494 3) trascrisse in elegante carattere molti codici per la Biblioteca aragonese, due dei quali conservansi presso la Biblioteca nazionale di Napoli 4).

Il primo (segnato XII. E. 34) reca questo titolo: « *Heroum clarissimorumque virorum divinae sententiae ex Plutarcho* » Comincia con le parole: « *De tucti scriptori greci et latini* etc. » e termina con le parole « *Ioanrainaldus excripsit* » (manca la data). Il secondo (segnato V. A. 5) contiene la trascrizione di sei opere diverse: la prima delle quali è il trattato *de Agricoltura* di Lucio Columella. In fine del codice leggesi: « Divo Ferdinando Aragonio Joanrainaldus Mennius millesimo quadringentesimo LXXXVIII quod bene vortat transcripsit ».

---

1) Per ciò, che concerne la rigatura dei codici e dei documenti cf. Gloria *Compendio delle Lezioni di Paleografia e Diplomatica.* Padova 1870 pag. 378 e PAOLI *Programma* cit. *Materie scrittorie* etc. pag. 63.

2) Quanto a Jenson cf. BUCHOT: *Le livre.* Paris 1886 pag. 48, 49, 63. A pag. 49 è riportato il fac-simile d'un libro fatto imprimere dal Jenson a Venezia nel 1470.

3) In considerazione dei servigi da lui resi ai re Ferdinando I.° ed Alfonso II.° d'Aragona, nella sua qualità di *scriptore*, re Federico, giusta diploma in data del dì 22 ottobre 1496 gli fe' *gratia de una ratione et lo vestire una volta lo anno* (*Arch. di Stato in Nap. Cancelleria aragonese*, vol. 9.° *Commune* fol. 157 t.°).

4) Cf. MAZZATINTI: op. cit. pag. LXV e pag. LXVI.

De' due codici più bello e finemente eseguito mi sembra il secondo, perciò di questo riporto in fac-simile una pagina (v. Tav. IIª) 1).

Le parole « De messe facienda: et de tritura Caput xxi sono scritte in minio. L' *S* di *Sed* è d'oro in fondo rosa e granato con ombra. In minio sono anche scritte le parole « Quae per ferias etc. » (v.° 36). L'iniziale *S* di *Sed* (v.° 37) è d'oro in fondo verde.

Giova notare, che in questo codice le *s* finali sono talvolta di forma capitale rimpicciolita, e l'asta dell'*x*, che da destra scende verso sinistra non oltrepassa il rigo, laddove nel fac-simile della pagina del codice trascritto dal Di Mario le *s* finali sono di forma minuscola soltanto e l'asta dell'*x* eccede nella parte inferiore.

Circa la punteggiatura, oltre al punto in fine di periodo, s'incontrano i due punti invece della virgola. L'*y* e l'*i*, quest'ultimo meno sovente, sono sormontati dal punto 2); i due *i* quasi sempre 3).

V'hanno i dittonghi congiunti *ae oe*, ed i nessi *ct*, *st* 4). Si notano i segni di richiamo per ispezzatura di parole in fin di rigo, come in demetatur (v.° 3.°), in frumenta (v.° 10.°) etc. 5).

Le abbreviazioni sono rare 6): ve n'ha qualcuna per sospensione, come nella

---

1) Della trascrizione di questo trattato del Columella fatta dal Mennio trovasi ricordo nelle *Cedole di Tesoreria aragonese* e propriamente a fol. 198 del Reg.° 124, nel quale leggesi, in data del dì 25 febbraio 1488: « *A Joan rainaldo scriptore del signor Re X d. 2t. X gr. li quali li sonno comandati donare per lo scrivere de septe quinterni de pergamino de litera antiqua de uno volume intitulato Lucio Columella de agricoltura a ragione de XV carlini lo quinterno et quelli have consignati in la libraria de sua Maesta impotere de Scariglia* » (Baldassarre Scariglia era il Bibliotecario del Re). Nello stesso dì furon pagati tre tarì a maestro Matteo, cartolaio, pel prezzo di 16 quinterni di pergamena consegnati al detto Giovanni Rainaldo per iscrivere quella opera. Il medesimo Giovanni Rainaldo negli anni 1492-93 trascrisse anche in *lettera antica* la opera intitolata *Athenasius contra gentiles* e nel 1493 l'*Odissea*. Delle altre trascrizioni fatte dal Mennio, delle quali è fatto pure ricordo nelle mentovate *Cedole di Tesoreria* da me pubblicate e dal *Mazzatinti* a p. LXVI della citata sua opera, non fo motto, non risultando, che esse sieno state eseguite in carattere umanistico.

2) Nel fac-simile della pagina del codice fiorentino di sopra ricordato vedesi sull'y l'accentino e non il punto. L'accento od il punto sull'y fu adoperato, fin dai primordii del medio evo e spessissimo nell'epoca carolingia. Pare, che quest'uso fosse introdotto nel tempo, che fu confusa la figura del *v* con quella dell' *y* (*Nouveau Traité* T. III, p. 474).

3) Si nota un accentino arbitrario sull' *a*, che precede la parola *curculionibus* (v.° 31).

4) Prima del secolo VII.° i dittonghi *ae oe* furono adoperati quasi costantemente, spesso con vocali congiunte. Nel secolo VII° e più nell'VIII° furono rappresentati dalla lettera *e* con una codetta in basso. Nell' VIII.° secolo e più ne' secoli successivi, molto spesso fu omessa anche la codetta. Nel secolo XV.° ricomparvero i dittonghi, ora con vocali congiunte ora con vocali disgiunte, e ciò per opera dell'Umanismo (Cf. Gloria: op. cit. pp. 97-98). L'uso dei nessi poi risale ad epoca remota ed andò sempre più aumentando.

5) In questo codice si osservano spesso le parole a piè di pagina, ma su linea verticale, per richiamare quelle, che stanno in principio della pagina seguente. Quest'uso non è più antico del secolo XI.° e divenne comune verso il secolo XIV.° (Cf. Gloria: op. cit. pag. 441).

6) Mi piace qui riportare una nota del Prof. Paoli, con la quale egli dà termine al suo lavoro sulle abbreviature: « È osservabile, che il procedimento storico delle abbreviature si

parola CAPUT (v. 1.° e v.° 36.°); qualcuna per contrazione, come nella parola FRUMENTA (v.° 10.°). Noto infine le abbreviazioni delle parole QUAM (v.° 8.° 10.° etc.), VANNISQUE (v.° 22.°), e DESTINANTUR (v.° 31.°). Se il *q*, che rappresenta la parola QUAM fosse soltanto attraversato nella sua asta dalla lineetta orizzontale, s'interpreterebbe per *qui*; ma quel segno in forma di *u* minuscolo (o d'omega) che lo sormonta dà ad esso per convenzione il significato di *quam*. E siccome il medesimo segno ha spesso il valore di *ra*, *re*, *ro*, *er* ed *r*, ed in generale qualunque sillaba composta di questa consonante, così lo troviamo collocato sull'ultimo *t* della parola DESTINANTUR, dove fa le veci l'*ur* finale. Le vocali *ue* nella parola VANNISQUE sono rappresentate dal segno particolare di abbreviazione, che fa parte dello stesso gruppo, nel quale sono noverati il punto, i due punti, il segno in forma di tre arabo.

La rigatura del codice è come quella del codice contenente la versione della *Etica di Aristotile*.

D'Ippolito Lunense, uno dei noti copisti della Corte aragonese, già da me ricordato, vi hanno due codici nella Biblioteca nazionale anzidetta; ma siccome in essi predomina il carattere corsivo, così non ne farò motto più che tanto.

Ma egli scrisse pure per la Biblioteca aragonese dei codici in *lettera antica*; noto le *Eleganze* del *Valla* nel 1473 ed una traduzione latina di *Platone* nel 1491 1).

Fra gli altri codici umanistici, del XV.° secolo, della medesima Biblioteca, son degni di essere ricordati i tre seguenti: il primo (segnato VI - C. 4) privo di data e del nome dell'amanuense, contiene le lettere di S. Cipriano (S. Cypriani Epistolae) ed è descritto a pag. 32 n.° 39 del *Catalogo dell'arte antica per l'esposizione in Napoli nel 1877* 2); l'altro codice (segnato IV - E. 7), anche privo di data, contiene la trascrizione delle opere di Virgilio eseguita da Simone Porzio, come risulta dai seguenti due distici anche in carattere umanistico in inchiostro rosso:

« Portius hoc celeri calamo : pennaque perita
« Scripsit opus dignum vivere saecla Symon.
« Aedidit hoc celebris vates Maro : Portius atque
« Scripsit opus Symon : qui trahit urbe genus ».

---

connette intimamente con quello della *scrittura gotica*, così nel primo incremento, come nella espansione e nella decadenza. Finchè e dovunque si mantiene il dominio di essa scrittura, il sistema delle abbreviature persevera rigoglioso, sempre più abbondante, sempre più particolareggiato; dal secolo XIII al XV nei mss. e nei documenti, dal secolo XV in poi nei mss. e nelle stampe di carattere gotico. Ma anche qui porta luce e vita nuova l'*umanesimo italiano*, che mentre restaurava le belle forme antiche della scrittura, volle pure liberarla dall'intricato e soverchiante arsenale delle abbreviature gotiche. Così nei più eleganti mss. umanistici e nelle stampe dello stesso tipo le abbreviature sono rarissime; e le altre scritture e stampe del secolo XV e dei seguenti, tra il carattere gotico ed il romano, tanto meno hanno abbreviature, quanto più si accostano al tipo della rinascenza e si discostano dal medievale » (pp. 38 e 39).

1) Cf. BARONE : *Le Cedole* etc. p. 74 e 156. MAZZATINTI op. cit. pp. LXIV-LXV.

2) Questo codice fu inviato all'Esposizione di arte Sacra di Torino, ond'io non ho potuto averlo tra mano.

Il terzo codice (segnato IV - E. 12), privo pure di data e del nome del copista, contiene anche le opere di Virgilio 1).

Dal paragone di questo e del precedente codice con quello del Columella trascritto dal Mennio potrà scorgersi la perfezione calligrafica dell'esecuzione di quest'ultimo, in cui i tratti delle lettere sono più artificiosi e rotondeggianti 2).

Per altro, come riesce difficile discernere, senza accurato e lungo studio di comparazione, quando non sieno almeno noti i nomi degli amanuensi, la scrittura de' codici eseguiti a Firenze da quella dei codici eseguiti in Napoli, essendo capillare la differenza tra l'una e l'altra, così è difficile assegnare la data ad un codice, il quale sia privo anche del nome dell'amanuense o d'altro indizio certo, tanto più che, alle volte, la scrittura può essere d'imitazione; ma se il codice sia miniato, è opportuno far ricorso a chi è pratico dell'arte della miniatura, la quale offre sovente il modo di determinare, almeno approssimativamente, la data della trascrizione del codice medesimo.

Non pure nella trascrizione dei codici letterarii, ma altresì nelle copie dei diplomi membranacei spediti dalla r. Cancelleria aragonese a favore delle Università, de' pubblici ufficiali e delle private persone, fu adoperata, non però costantemente, la scrittura umanistica, fin dai tempi di Alfonso il Magnanimo.

Di un diploma di quel sovrano, in data del dì 4 aprile 1456, che trovasi, insieme con altri diplomi tra le pergamene di Gaeta, (perg. col n.° 75) conservate nel nostro Archivio, riporto nella Tavola III.ª il fac-simile, aggiungendo qui le seguenti osservazioni paleografiche:

La parola Alfonsus è scritta tutta in lettere capitali 3). L'*A* iniziale è spesso di forma onciale, come nella parola Athenarum (v.° 2.°); il *Q* ora è onciale ora è capitale (v. le parole Quod (v.° 8.°) e *Quare* (v.° 9.°); l'*N* di Nobilibus (v.° 2.°) e l'*N* di Neapoli (v.° 19.°) partecipano della forma gotica. Le lettere *B*, *D*, *F* e *G* (v. Barchinone (v.° 2.°), Dionisio (v.° 12.°), Alfonsus (v.° 1.°), Gaiete (v.° 11.°) ed altre iniziali tengono del capitale rustico. Si nota l'uso dell'J consonante, ch'è di data antica 4).

Nelle iniziali de' nomi, sieno proprii, sieno comuni, le lettere maiuscole e le minuscole sono usate arbitrariamente; queste ultime talora ingrandite, tengono il posto delle maiuscole. Le lettere *f*, *h*, *v*, assomigliano, alle volte, a quelle del carattere gotico-corsivo (v. p. e. le parole universitati (v.° 3.°), panhormi (v.° 5.°), Florentia (v.° 9.°). L'*l* di Valentie (v.° 1.°) si distingue per la sua eccedenza 5). L'*i* è spesso sormontato dal punto. Di due *i*, il secondo è di forma allungata in giù. Il dittongo *ae* è rappresentato dall'*e* semplice. Si osservano inoltre i nessi *ct*, *et*, *st*; le abbreviature per segni speciali con significato proprio, come nelle parole Athenarum (v.° 2.°), nostram (v.° 3.°), bonam (v.° 3.°) etc.; con segni generali per contrazione, come nelle parole dicti (v.° 6.°), Johannes-is

1) Cf. Fornari op. cit. pag. 80.

2) Un'altro codice contenente un *libro d'ore* appartenuto a Casa d'Aragona, poi al Monastero di Monteoliveto ed ora al principe di Torella fu opera dell'amanuense G. A. Curio. La descrizione fattane dal venerando Comm. B. Capasso, circa venti anni addietro, giace ancora inedita.

3) Quanto allo scambio del *V* con l'*U* ho già parlato nella disamina della scrittura dei codici.

4) Cf. *Nouveau Traité*. II pag. 212.

5) L'uso delle lettere lunghe (literae oblongae, cubitales) rimonta all'epoca romana.

(v.° 4.° e v.° 8.°), FLORENTIE (v.° 9.°), ANNUENTES v.° 10.°) etc.; il segno particolare di abbreviatura in forma d'un tre arabo, che nelle parole CETERISQUE (v.° 11.°), TRADIQUE (v.° 15.°), PENAMQUE (v.° 17.°) supplisce *ue* di *que*, e nelle parole FARUM (v.° 19.°) e REGNORUM (v.° 20.°) l'*m* 1); il segno particolare d'abbreviatura in NOSTRORUM (ultimo verso) 2).

Circa la punteggiatura, v'ha il punto in fine di periodo; i due punti od una lineetta obliqua a mo' di accento acuto sono in luogo della virgola. Il tratto obbliquo, che vedesi in fine del verso 15.° unisce la sillaba *dic* alla sillaba *tio* della parola CONTRADICTIONE 3).

Noto da ultimo, che la parola, posta in fine del 13.° verso, leggesi PRECIO, e non PRETIO, a cagione dell'asta del *t*, che non oltrepassa la barra 4); che le parole DAMPNUM e INDEMPNITATI hanno il *p* superfluo 5). Non mancano errori dell'amanuense in questo diploma: si scorgono dapprima le parole DEI GRATIA (v.° 1.°) ripetute; poi la parola GRAIETE per GAIETE (v.° 2.°); alcune parole, come SUBSCRIPTA (v.° 14.°) e PENAQUE son prive del segno di abbreviazione, che doveva supplire la *m*.

Altri esempi di scrittura umanistica, ma meno accurata e sovente con qualche elemento del carattere corsivo, possono vedersi nei diplomi contenuti nelle pergamene dei Monasteri soppressi depositate nell'Archivio di Stato di Napoli 6).

Nei registri cartacci poi della mentovata Cancelleria, nei quali sono trascritti i privilegi ed altri provvedimenti sovrani comunicati alle autorità, alle Università del Regno, alle private persone, venne ordinariamente adoperata la scrittura minuscola corsiva con accenni al gotico: ma fu talvolta in uso la scrittura umanistica ancora non iscevra di alcune forme del carattere corsivo. Nel primo brano di un diploma di re Alfonso II d'Aragona, che reca la data del dì 5 marzo 1494, e che ho avuta occasione di studiare, si nota quanto appresso 7): Le lettere maiuscole, le quali veggonsi adoperate arbitrariamente, partecipano spesso del *capitale rustico*. L' *a* minuscola è sovente di forma corsiva, quale si osserva nelle edizioni aldine; il *c* ha talora la curva superiore mutata in barra, come la medesima lettera nel carattere minuscolo gotico; di due *i*, il secondo è allungato in giù; l'*i* iniziale ha spesso l'asta allungata anche superiormente: le lettere *b*, *d*, *f*, *h*, *l*, *p*, *s*, *y* e *l' x* ancora si distinguono, al pari del *q* per la

---

1) Dicesi, che dal sec. XIV° in poi l'abbreviazione col segno del tre arabo abbia rappresentata la lettera *m* finale ed anche l'*est* (Cf. GLORIA: op. cit. pag. 42).

2) Il Paoli, numerando le abbreviature per segni speciali con significato proprio, assegna il sesto posto a questo segno, ed il segno in forma del tre arabo egli annovera tra quelli speciali con significato relativo. (Cf. PAOLI: *Le abbreviature* etc. pag. 27 e 28).

3) Questa maniera di separare le sillabe credesi rimonti alla metà del IX° secolo; divenne comune dal XII.° in poi (Cf. Gl. op. cit. pag. 441).

4) Lo scambio del *c* col *t* avviene assai di frequente nella scrittura minuscola gotica: cf. Wailly: op. cit. T. I.° pag. 403.

5) Nel secolo VI.° fu introdotto l'abuso della lettera *p* tra l'*m* e l'*n* o dopo l'*n* soltanto. (Cf. GLORIA: op. cit. pag. 434).

6) Cf. p. e. vol. 82 perg. 1866; vol. 95 perg. 2747, e pel tempo di re Carlo VIII° di Francia vol. 94 perg. 2667 e 2706.

7) Arch. di Stato di Nap. *Canc. arag.* vol. 6.° *privil.* fol. 32 t.

loro eccedenza. Il *q* ha qualche volta l'asta obbliqua o ricurva a destra: l'*s* in fine di parola è di forma capitale; il *v* consonante e l'*u* vocale quasi sempre si avvicendano nelle loro forme e nel loro uso. Il dittongo *ae* nella parola SICILIE (v.° 1.°) è rappresentato dall'*e* con la virgola o coda in basso; e nelle altre parole è rappresentato dall'*e* semplice. Arbitrario è poi l'uso del punto sull'*i*. Quanto alla punteggiatura, i due punti fanno le veci del punto in fine di periodo: un punto od una lineetta obliqua in forma di accento acuto tiene il posto della virgola. È da notarsi altresì il segno di richiamo per la divisione delle sillabe in fin di riga, indicato dalla lineetta orizzontale. Le parole QUOD CUM IPSE HABEAT TENEAT ET POSSIDEAT (v.° 4.°) scritte per errore, sono annullate con una linea orizzontale tirata sopra di esse. La parola ANTONACIUS (v.° 11.°) è male scritta e male abbreviata.

Per quanto risguarda le abbreviature, v'hanno segni generali per contrazione, come nelle parole GRATIA (v.° 1.°), PRESENTIUM (v.° 2.°) etc.; segni generali per sospensione, come nelle parole ETCETERA (v.° 1.°), ILLUSTREM (v.° 12.°) etc.; e segni speciali, come nel *rum* di NOSTRORUM (v.° 3.°), nel QUAM (v.° 2.°), nel QUOD (v.° 7.°), nel PER (v.° 15.°), nel *bus* di IURIBUS (v.° 16.°), nel PROUT (v.° 20.°), nel *tur* di CONTINETUR (ultimo verso). L'uso delle abbreviature per vocali o sillabe sovrapposte si scorge nella parola MAIESTATI (v.° 7.°) rappresentata dalla M e dalla desinenza *ti* a mo' di esponente. Vi sono i nessi *ct*, *sp*, *st*.

Anche in alcuni de' documenti cartacei della R. Camera della Sommaria, fra i quali sono annoverate le Cedole di Tesoreria, trovasi talvolta adoperato il carattere umanistico misto di forme corsive; ed il medesimo carattere si osserva in alcuni degli atti, che contengono le lettere regie, le quali, essendo firmate dai sovrani aragonesi o da'loro uffiziali di Corte, prendono il nome di *Autografi aragonesi*, che sono conservati nel Museo del nostro Archivio di Stato.

Ora paragonando la scrittura umanistica dei codici con quella dei diplomi reali e dei registri di Cancelleria, si scorge di leggieri nei primi precisione di forme calligrafiche, rare abbreviature, l'ortografia e la punteggiatura accurata (quest' ultima però non uniforme in tutti i codici) sempre che gli amanuensi non fossero stati persone volgari, ma fornite di certa cultura; nei diplomi invece si osserva non pure minor precisione calligrafica (fatte le debite eccezioni), ma l'ortografia e la punteggiatura meno rigorosamente rispettate, giacchè i copisti di Cancelleria non erano degli eruditi. Quanto ai registri finalmente, i quali erano destinati a rimanere nell' Archivio della Cancelleria, si notano in essi molte abbreviazioni, cancellature con tratti di penna, ed il predominio (non costante però) delle lettere di forma corsiva.

Il carattere umanistico segna il termine del secondo periodo della storia della scrittura latina; tuttavia di quel carattere trovo esempi ne' documenti dell'Archivio di Stato in Napoli fino ai primordii del secolo XVI.° È noto già, che per l'invenzione della scrittura cancelleresca, detta altrimenti italica, cessò il predominio dell'umanistica.

TAVOLA I.

LA. VERGOGNA e somigliante
alla paura : salvo che la paura e de
le cose utile alla uita : et la uergogna e
dellonore : et de cio auiene che per la pau
ra lhomo impallidisce : et per la uergo
gna arosisse : che lonore e de fuori : et
lutilita della uita sta dentro : et auiensi
a giouani : ma non a uechi : non douēdo
fare cosa qnde essi si uergognino.
Chella uergogna non e uirtu ma
passione.

ET. Non e la uergogna uirtu ma
passione : per cio chella non e habito
onde perchi alchuno si uergogni : non
per cio e da dire che essere studioso :
ma che la uergogna solamente sia
studiosa.
FINISSE. EL. QVARTO. LIBRO.

INCOMINCIA. EL. QVINTO. LIBRO.
EL. QVALE. PARLA. DELLA. GIV
STITIA. ET. DELLA. INGIVSTITIA.
ET. DELLE. LORO. PARTI.

a 2/3 dall' originale

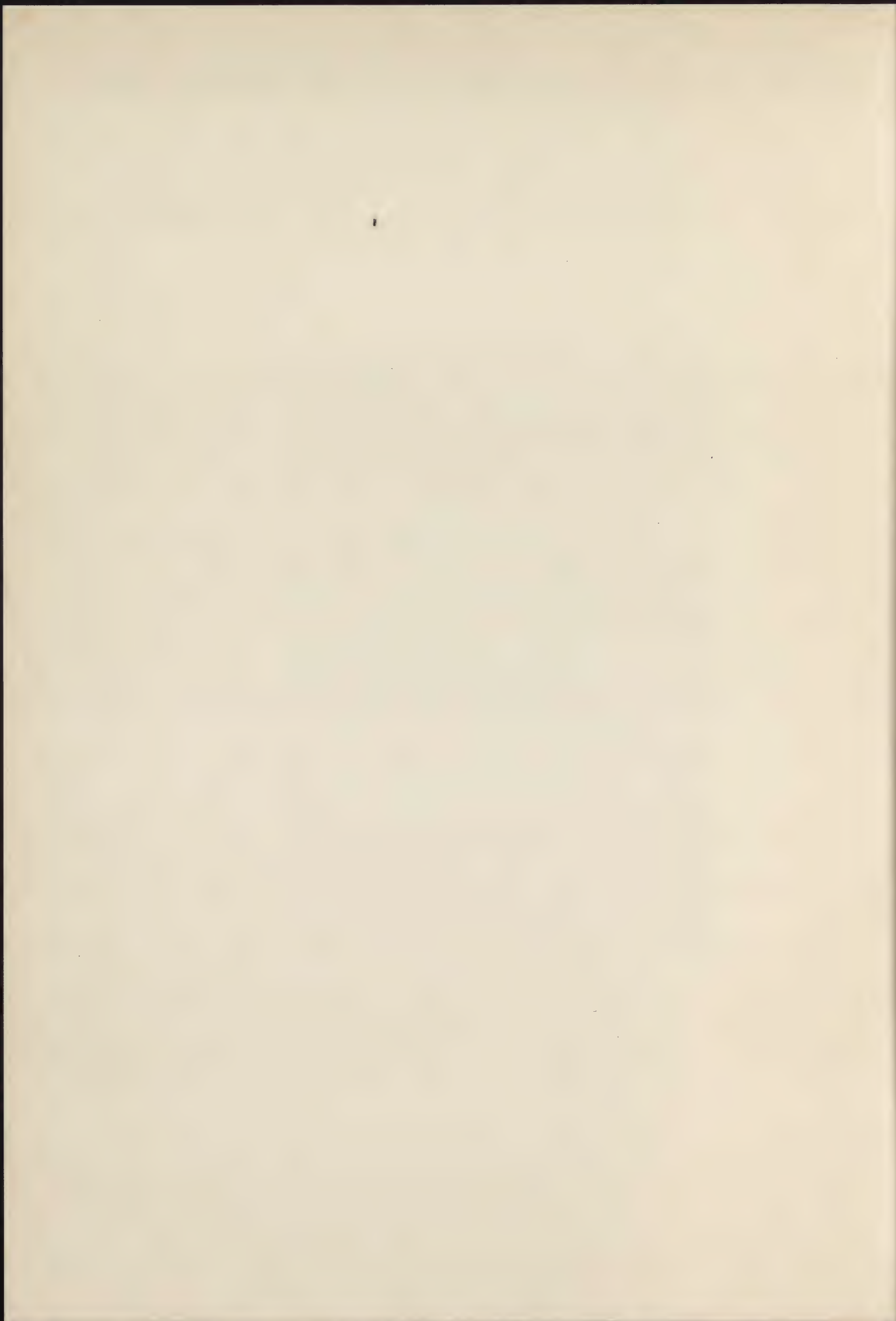



TAVOLA II.

De messe facienda: et de tritura Cap. XXI.

Sed cum matura fuerit seges antequam torreatur uaporibus æstiui
syderis: qui sunt uastissimi per ortum caniculæ celeriter deme
tatur. Nam dispendiosa est cunctatio. Primum quod auibus
prædam cæterisque animalibus præbet. Deinde quod grana et ipsæ spi
cæ culmis arentibus et aristis celeriter decidunt. Si uero procellæ uento
rum: aut turbines incesserint: maior pars ad terram defluit. Propter quæ
recrastinari non debet: sed æqualiter flauentibus iam satis: ante q̃ ex toto
grana indurescant: cum rubicundum colorem traxerunt: messis facienda
est. ut potius in area et in horreo q̃ in aceruo et in agro grandescant frume
ta. Constat enim si tempestiue decisa sint: postea capere incrementum. Sunt
autem metendi genera complura. Multi falcibus ueruculatis atque iis uel
rostratibus: uel denticulatis medium culmum secant. Multi mergis: alii
pectinibus spicam ipsam legunt. Idque in rara segete facillimum: in den
sa difficillimum est. Quod si falcibus seges cum parte culmi demessa sit:
protinus in aceruum uel in nubila congeritur: et subinde opportunis
solibus torrefacta proteritur. Sin autem spicæ tantummodo recisæ sunt
possunt in horreum conferri: et deinde per hyemem uel baculis excuti uel
exteri pecudibus. Ac si competit ut in area teratur frumentum nihil du
bium est: quin equis melius q̃ bubus ea res conficiatur. Et si pauca iuga
sunt: adiicere tribulam et traham possis. Quæ res utraque culmos facilli
me comminuit. Ipsæ autem spicæ melius fustibus tunduntur: uannisq;
expurgantur. At ubi paleis immixta sunt frumenta uento separentur.
Ad eam rem fauonius habetur eximius: qui lenis æqualisque æstiuis
mensibus perflat. Quem tamen opperiri lenti est agricolæ: quia dum ex
pectatur: sæua nos hyems deprehendit. Itaque in area detrita frumenta sic
sunt aggerenda: ut omni flatu possint excerni. At si compluribus diebus
undique silebit aura: uannis expurgentur: ne post nimiam uentorum se
gnitiem uasta tempestas irritum faciat totius anni laborem. Pura deinde
frumenta si in annos reconduntur: reteri debent. Nam quanto sunt ex
politiora minus a curculionibus exeduntur. Sin protinus usui destinant̃:
nihil attinet repoliri: satisque est in umbra refrigerari: et ita granario in
ferri. Leguminum quoque non alia cura est: q̃ reliquorum frumentorum:
nam ea quoque reconduntur. Atque hoc supremum est aratoris emolu
mentum percipiendorum seminum: quæ terræ crediderat.

Quæ per ferias liceat agricolæ: et quæ non liceat facere. Cap. XXII.

Sed cum tam ocii q̃ negocii rationem reddere maiores nostri censue
runt: nos quoque monendos esse agricolas existimamus: quæ fe

a 2/3 dall' originale

TAVOLA III.

a 2/3 dall' originale

Vol. XX. Parte II. Memoria — N.° 3.

DAL POEMA PERSIANO

JUSUF E ZULEICHA

DI

MEVLANA ABDERRAHMAN GIAMI

MEMORIA
LETTA ALL'ACCADEMIA

DA

FRANCESCO CIMMINO

AVVERTENZA

Così per lo studio di tutto il poema come per la traduzione dei canti prescelti, ho seguìto il testo pubblicato dal Rosenzweig in Vienna, nell' anno 1824, ora divenuto rarissimo: e mi piace di riferir qui le parole del Griffith, che, per la sua versione inglese, si è giovato del medesimo testo: ‘Yúsuf and Zulaika has been translated into German blank verse by Rosenzweig, whose meritorious though decidedly heavy version was published side by side with the Persian text in a handsome well-printed folio at Vienna in 1824. This work has long been out of print, and *is now almost unprocurable.* I am indebted to Messrs. Trübner & Co. for a copy which, after three years' inquiries, they obtained for me; and I gratefully acknowledge my obligations to the translation, which has been of service to me at times, and to the explanatory notes, from which I have borrowed freely.' Per fortuna, io ho potuto adoperare, in parecchi anni, un magnifico esemplare di questo correttissimo testo, lodevole per ogni riguardo, messo a mia disposizione dalla cortesia del chiarissimo prof. Gherardo de Vincentiis, col quale cominciai lo studio e la versione di questo poema, fin dall' anno 1881, quando ero alunno nel R. Collegio Asiatico; pubblicando, ora, l'opera mia, mi è caro di esprimergli qui la mia

gratitudine, anche per l' amorevole consiglio, con cui, fin d'allora, egli mi ha giovato nel lungo e faticoso lavoro.

L' interpretazione del poema di Giâmi, massime nei tratti di carattere mistico, presenta spesso gravi difficoltà: solo chi ha la pratica di siffatti lavori e chi è in grado di confrontare la versione col testo può rendersi conto degli ostacoli che lo studioso deve superare per raggiungere, nel modo più semplice e insieme più adatto, il proprio intento. Per conto mio, mentre nel fare l'esposizione generale del poema ho cercato di rendere con lo stesso colorito poetico di Giâmi le varie parti dell'opera sua, nella traduzione mi son tenuto stretto all' originale persiano, studiandomi di riprodurre con la maggiore fedeltà nella nostra lingua lo spirito e la lettera del poema medesimo; e, solo in rarissimi casi, ho attenuato qualche cosa addirittura incomportabile al nostro gusto. Anche il numero dei versi italiani, come si potrà vedere dalle note che si riferiscono a ciascun canto tradotto, corrisponde quasi sempre, o solo con lievissima differenza, a quello dei versi persiani.

DAL POEMA PERSIANO

JUSUF E ZULEICHA

DI MEVLANA ABDERRAHMAN GIAMI

I.

Nella Sûra XIIª del Corano, Iddio dice al Profeta: « Noi ti racconteremo la più bella fra le istorie » (v. 3); quella stessa ch' è narrata con notevoli differenze nella Bibbia, nei capitoli XXXIX a L della Genesi: la storia, cioè, di Jûsùf e Zulèichâ, il bel figliuolo di Giacobbe e la giovane moglie di Putifarre. Il racconto del Corano, ch' è una derivazione del racconto biblico, divenne in breve popolarissimo in tutto l' Oriente islamitico e diede origine a romanzi e poemi di ogni genere.

La storia di Jûsùf e Zulèichâ, insieme con quella di Khusrèv e Scîrìn, puramente persiana, e con quella araba di Meǵnûn e Leila [1], è stata in ogni tempo assai cara ai poeti persiani, che l' hanno preferita a soggetti nuovi, contentandosi di ricalcar la via già prima da altri percorsa.

Intanto, poichè l' opera dei più antichi fra questi poeti è andata perduta, e quella, sul medesimo soggetto, dei poeti de' tempi più recenti non sopravanza l' opera de' più antichi, due soli poemi su questo argomento meritano

---

[1]) Notevole è il confronto che fa lo Hammer fra questi tre romanzi: Geschichte der schönen Redekünste Persiens, mit einer Blüthenlese aus zweyhundert persischen Dichtern von Joseph von Hammer (Wien, 1818) pag. 325.

principalmente l' attenzione degli studiosi: uno è quello di Firdusi [1]), il grande epico, e l' altro quello di Giâmi [2]), il poeta così vario e fecondo.

Non è qui il luogo di dire fino a qual punto Firdusi abbia seguìto il racconto del Corano ed in che se ne sia allontanato, ciò che invece faremo per l' opera di Giâmi: importa, soltanto, determinare il carattere del poema di Firdusi, per le considerazioni che se ne posson ricavare in relazione con quello di Giâmi.

Il poema di Firdusi appartiene al periodo epico-classico, o, per dir meglio, al periodo schietto della poesia nazionale persiana; il poeta si innamora dell' argomento già noto, attinge a varie fonti gli elementi del suo racconto, li mette insieme, si studia di cavarne il maggior effetto poetico, di dar vita vera a' suoi personaggi, di rappresentarne con efficacia le varie passioni, di rivelarne con la massima sincerità le gioie e i dolori, di colorire con la stessa amorevole arte i più diversi episodii: e troviamo così, l' uno accanto all' altro, quello, assai pietoso, dello strazio del vecchio Giacobbe alla nuova che il figlio Giuseppe è stato sbranato dal lupo; e quello, assai bizzarro, delle dame egizie, che, dopo di aver censurata per la sua illecita passione la moglie di Putifarre, riunite da lei ad un banchetto, all' improvvisa apparizione di Giuseppe, restano così colpite dalla straordinaria bellezza di lui che, invece di tagliar gli aranci, si tagliano le mani.

A considerar bene l' opera di Firdusi, si vede chiaro che lo stesso narratore vario e spontaneo dello Sciâhnâmèh, il quale già con tanta maestria aveva trattato in quel poema larghi episodii di genere romantico, non fa che svolgere, con la medesima arte adoprata nell' epica, l' argomento prediletto delle avventure di Giuseppe e Zuléichâ; anche lo stile, ne' suoi svariati atteggiamenti, non presenta nei due poemi alcuna notevole dissimiglianza; sicchè il Jûsuf-û-Zulèichâ di Firdusi, così per la sostanza come per la forma, rivela tutti i caratteri del periodo migliore della poesia persiana: periodo tanto più poetico

---

[1]) Firdusi, Jûsùf-ù-Zulèichà (testo persiano) Teheran, 1299 d. E.

[2]) Di questo poema si hanno due versioni notevoli; una tedesca: Joseph und Suleïcha; historisch-romantisches Gedicht aus dem Persischen des Mewlana Abdurrahman Dschami übersetzt und durch Anmerkungen erläutert von Vincenz Edlem von Rosenzweig, Wien, MDCCCXXIV; ed una (parziale) inglese: Júsuf and Zulaikha, a poem by Jámi, translated from the persian into english verse by Ralph T. H. Griffith, London, 1882.

quanto più spontaneo, in cui l' artista, senza alcun' altra preoccupazione, si propone come principale intento quello di narrare, narrare ora tristi ed ora liete avventure, ora semplici e comuni ora strane e bizzarre, rivestendo però sempre le diverse leggende di una forma poetica elaborata e schietta ad un tempo, variamente ma acconciamente colorita, tale, cioè, da non soffocare il pensiero con la soverchia ricerca e il raffinato artificio, segni di decadenza in ogni manifestazione artistica.

Premesso ciò per l' opera di Firdusi, quale è il posto che spetta al poema di Giâmi? Prima di venire a parlar di questo in particolare, è utile notare qui una caratteristica tendenza della poesia romantica persiana in generale, manifestatasi, dopo il magnifico periodo di Firdusi e Nizâmi, a grado a grado nelle opere dei poeti posteriori, fino a mutare siffatto genere di poema, da una semplice e genuina narrazione, in un complesso di elementi artificiosi ed astratti: questa tendenza è determinata dal fatto, che la poesia romantica persiana, come cedendo ad una legge fatale che impronta quasi tutta la poesia della Persia, piegò a poco a poco verso il misticismo; e mentre per ciò che riguarda la sostanza l' allegoria si veniva gradatamente a sostituire al semplice racconto, per ciò che riguarda la forma un simbolismo ricercato e complesso prendeva il posto di una più agile e naturale espressione del pensiero.

Dopo il secolo undecimo e la prima metà del dodicesimo secolo dell'era volgare, si cominciava già nella poesia lirica persiana ad accentuare una ben singolare tendenza, per cui essa, ritraendosi sempre più dalla vita comune — specie dopo i grandi cataclismi politici, innanzi a cui le coscienze erano come atterrite dalla precipitosa mutabilità degli eventi — si andava a poco a poco idealizzando, si concentrava quasi in se stessa, aggirandosi intorno ad un unico argomento: lo immedesimarsi in Dio. Fu come uno strano ripiegamento dello spirito su se stesso, per cui si cominciò a riconoscere la nessuna importanza dell' umana esistenza, a considerar la sua dimora nel mondo come dannosa e fugace, a desiderar quindi la liberazione dalla vita per mezzo dell' annientamento del proprio essere, a sentire il bisogno di confondere così la propria esistenza in Dio, di perdere il proprio essere individuale nell' Essere universale.

È nè più nè meno che l' antica tendenza mistica, fascinatrice di tutte le menti de' savii dell' Oriente, la quale attrae a poco a poco i poeti lirici e poi anche i poeti romantici: è l' antica dottrina del *sufismo*, per cui Dio solo esiste, tutti gli esseri, visibili e invisibili, sono emanazione di Dio e la morte è una liberazione dell' anima, che rientra, per mezzo di quella, in grembo della

divinità da cui emana [1]); e così l' anima umana, secondo un detto popolare, è come un prigioniero, che, fuggendo via, uccide il proprio custode. Senza dir degli eccessi a cui giunsero per siffatta particolare tendenza i lirici persiani, non si deve tacere che questa fu poi sempre una delle principali note della loro poesia, anche quando fra essi sorsero poeti geniali come S'adî e Hâfiz, i quali toccarono nel genere lirico l' altezza medesima, che nel genere epico aveva raggiunto l' immortale Firdusi. Il carattere, ora mistico ed ora gnomico, di quei due scrittori si rivela ad ogni passo, dalla semplice favola [2]), che già di per se stessa ha carattere morale e sentenzioso, alla lirica d' amore, innanzi a cui si resta incerti se si debba accettarne il senso letterale o investigarne il senso riposto, ben più profondo e più alto del reale.

Nella poesia romantica, adunque, non fu meno facile che nella lirica l' applicazione delle dottrine mistiche; ed anzi, come già in quella i motivi lirici più vibranti di passione e più ardenti di amore servirono per adombrare i più astratti ed astrusi concetti spiritualistici, così in questa le leggende dell' amore più sfrenato e sensuale valsero a far raggiungere, in una diversa forma letteraria, il medesimo intento. La storia di Giuseppe ebreo e della moglie di Putifarre, così nella narrazione biblica come in quella del Corano, è l' incarnazione più viva della passione amorosa, che, obbedendo unicamente alla cieca voglia del senso, non riconosce freno, non limiti, non ragioni, non rispetti umani, non pericoli, nulla. A prima vista, parrebbe quasi impossibile che una tal leggenda potesse piegarsi al volere dei mistici; ma, nella leggenda medesima, all' infrenabile desiderio della donna innamorata facevan singolare contrasto due notevoli elementi: la brama di lei per lungo tempo inappagata, la tenace onestà di Giuseppe. Costui, anche per la sua soprannaturale bellezza, appariva non come un

---

[1]) Siffatta dottrina è stata ben riassunta dal Garcin de Tassy, in ' La poésie philosophique et religieuse chez les persans, d' après le *Mantic Uttair*: pag. 10, 12 e segg. Anche il Pizzi la riassume con gran diligenza e chiarezza: I. Pizzi. Storia della Poesia Persiana, Vol. I, p. 183 e seg. — e, per l' accurata distinzione tra Misticismo e Sùfismo, p. 199-200). Vedi anche, nella prefazione [pag. VIII-X]: V. von Rosenzweig; Auswahl aus den Diwanen des grössten mystischen Dichters persiens Mewlana Dschelaleddin Rumi.

[2]) Si noti il delicato apologo di S'adì ' L' usignuolo e la formica,, in cui si rappresenta anche più altamente il concetto morale, che, nei tempi posteriori, ha avuto tanta popolarità nella favola ' La cicala e la formica,.

essere comune, facile e pronto a cedere alle ardenti e irresistibili passioni umane, ma come una esistenza superiore, spiritualizzata quasi dalla propria virtù: occorreva solo spiritualizzare l' ardor della donna; e, allora, non fu difficile significare, con questo, l' incessante aspirazione dell'anima umana ad un Bene supremo inconseguibile, alla Bellezza eterna incarnata in Giuseppe, a Dio, in cui le infinite anime degli umani debbono sentire il bisogno di perdersi e di annientarsi.

A questa finzione dei mistici veniva pure in acconcio un particolare assai notevole nella leggenda di Jûsùf e Zulèichâ; il quale, del resto, è una circostanza comune a moltissime antiche novelle della Persia, ed ha riscontro anche nella letteratura medievale europea: quella, cioè, dell' invaghirsi di una persona, senza averla veduta mai. Basterebbe ricordare, a questo proposito, senza uscir dalla Persia, giacchè ad ogni studioso di cose letterarie non sarà difficile il confronto con circostanze simili di altre letterature, il delicato episodio dello Sciahnâmèh [1]), in cui il giovane eroe Zâl, solo a sentir le lodi della vezzosa Rudabèh, s' innamora di lei; e l' altro assai bello del Barzunâmèh [2]), in cui il valoroso Barzù, inseguendo una gazzella, giunge alla dimora di un eremita, che ha assai cara quella gazzella, e che, per distrarre il giovane guerriero dall' inseguirla, gli parla invece di una fanciulla vaghissima, innamorandolo così con la viva descrizione della bellezza di lei. Anche Zulèichâ si innamora di Jûsùf, senza averlo mai veduto, ma, secondo la tradizione seguìta dai romanzieri e dai poeti, per averne solo mirata l' imagine nel sogno: questo fatto, per cui, senza l'oggetto materiale della propria passione, si poteva esser avvinti dai lacci d'amore, ben si addiceva ad esprimere anche più l' ansia incomprensibile e indefinita dell'anima umana per l' Essere universale invisibile, e a significare anche più l'astrazione dei poeti mistici, tutti intesi a manifestare questo ardente slancio dell' anima verso Dio.

Premesse queste considerazioni per la mutata tendenza della poesia romantica in generale, si può dire, assolutamente, che l'opera di Giâmi Jûsùf-û-Zu-

---

[1]) Nel libro del re Minocihr [Ed. Calc. p. 109-114]. Nella ediz. del Mohl. Vol. I, pag. 260 e segg.: Le Livre des rois par Abou 'l Kasim Firdousi, publié, traduit et commenté par M. Jules Mohl. Paris MDCCCXXXVIII.

[2]) Episodio da me tradotto e pubblicato a Napoli, nel 1881. Tranne alcuni brani tradotti dal Rosengarten, come anche il Vullers afferma, non si ha di questo poema alcun' altra versione. Pel ' Barzunâmèh , vedi: Mohl, op. cit. Préface LXIV e segg. Vullers: *Chrestomathia Schahnamiana; praefatio*, pag. X. Anche il Pizzi ne ha dato qualche brano tradotto nelle appendici alla sua storia della Poesia Persiana.

lèichâ sia per la sostanza un poema della seconda maniera, cioè, un poema assolutamente mistico, in cui non si voglia raffigurare altro che l' idea predominante dei mistici innanzi esposta? Fu unicamente questo lo scopo che Giâmi si propose? È pur questa l' impressione che si ha leggendo l' opera sua?

Senza dubbio, lo studio accurato e particolareggiato del poema può, più che ogni altra cosa, guidarci ad un risultato abbastanza sicuro per queste difficoltà che ora si presentano alla nostra considerazione. Ma, innanzi tutto, è da accennarsi qui un fatto, che ha per noi grandissima importanza nella storia letteraria della Persia e che ci renderà più agevole il cammino nelle successive considerazioni sul poema di Giâmi.

A guardar bene la letteratura della Persia in generale, e alcuni generi di poesia in particolare, pare quasi che gli scrittori, specie dopo l' accennata influenza mistica, si sieno molto spesso compiaciuti di rendere il loro pensiero in una forma indefinita ed incerta, non determinata, cioè, al punto di esprimere dirittamente un dato concetto, ma atta ad avere una doppia interpretazione: quella letterale, rispondente esattamente al significato delle parole, e un' altra speculativa, data da un senso più riposto e più alto, che pur quelle medesime parole potrebbero avere. Questo singolare carattere, di cui sarebbe facile addurre infiniti esempii e che non può certamente sfuggire a chi studii con diligenza i varii generi della poesia persiana, induceva, quasi naturalmente, gli scrittori a rifuggir da espressioni semplici e genuine, e a ricercare, invece, forme involute e complesse, che, poi, con l' andar del tempo, degenerarono in un artificio fastidioso e non sempre intelligibile.

Questo carattere appunto or osservato, che non è d' un solo poeta, ma traspare, ove più ove meno, ove chiaro ove incerto, in quasi tutta la poesia della Persia, fece fermare a lungo l' attenzione di illustri studiosi sull' opera di uno dei più grandi lirici [1], Hâfìz. Molti di essi, infatti, si domandarono se la poesia di Hâfìz si dovesse intendere seguendo il senso letterale o il senso mistico; se si dovesse, cioè, accettare la sua lirica come l' espressione d' un amore materiale o come uno slancio dell' anima verso il cielo, come un desiderio infrenabile dei piaceri terreni o come una ardente aspirazione all' amore di Dio. Molte, e ingegnose, ed argute, sono state le osservazioni sull' argomento; ma, pure a volerle tutte accettare, al disopra di esse resta sempre la poesia di Hâfìz, mostrando sempre il suo doppio aspetto, e sfidando

---

[1]) Vedi a questo proposito: La poésie en Perse par C. Barbier de Meynard: pag. 51 a 54; Mohl, Journal Asiatique, rapport annuel, juillet 1861, p. 89.

quasi, problema insolubile, l' acume dei diligenti commentatori. È quella parte sicuramente mistica che c' è nella poesia di Hâfìz e in altre poesie del genere, è la forma spesso molto densa d' imagini , è l' espressione spesso molto nebulosa e tale da non lasciar colpire a prima vista il pensiero del poeta, è l' improvviso passaggio da concetti che sembrano aver carattere reale ad altri che sembrano aver senso mistico, è tutto questo insieme, che spesso arresta la speculazione degli studiosi e ne rende incerto il giudizio. Chi si addentri nello studio della poesia di Hâfìz ha come l' impressione di inoltrarsi a poco a poco in un ridente e delizioso giardino, in cui, accanto a fiori veri, a piante vere, spuntino qua e là fiori e piante artificiali, di una tale perfezione, di una così inappuntabile imitazione dal vero, da non potersi, tra la perfetta fusione de' varii colori e de' varii profumi che riempiono l' aiuola, discernere in alcun modo ciò ch' è vero da ciò ch' è artifiziato. Leggendo, ad esempio, una fra le più semplici odi di Hâfìz, di cui do qui una parte letteralmente tradotta, parrebbe da principio accettabile il senso letterale:

Già dell' aia al festin tornò la rosa
Al par di nuova sposa:
E l' usignuol ov' è da' bei gorgheggi?
Qui la sua voce echeggi.
Se dall' amante, o cor, tu ti diparti,
Eh via non lamentarti ;
Chè riso e duol v' è al mondo, e rosa e spina,
V' è pianura e collina.
Come un arco dal duol ricurvo io sono,
E pur non abbandono
L' arco de le tue ciglia con cui giungi
A saettar sì lungi!

Finchè, poi, quasi come cangiando tono, il poeta soggiunge:

Non da quest' ora io già dal cor sconvolto,
Su le tue soglie il volto
Venni a posar; ma dall' eterno invece,
Nell' ardor, nella prece..... [1]);

---

[1]) Der Diwan des grossen lyrischen Dichters Hafis im persischen Original herausgegeben ins Deutsche metrisch übersetzt ecc. von V. von Rosenzweig Schwannau. Band II, pag. 58.

nei quali versi comincia sùbito a spuntare il senso mistico, confondendosi mirabilmente con la prima parte dell' ode, di cui si può ben anche accogliere il significato reale [1]).

Queste osservazioni, fatte per gran parte della poesia persiana in generale ed in particolare per la lirica di Hâfiz, servono opportunamente a dichiarare una non diversa impressione che si riceve dallo studio accurato del Jûsùf-û-Zulèichâ di Giâmi. Considerato nel suo complesso, questo poema romantico di Giâmi, riguardo alla scelta del soggetto — così atto a rendere l' idea dei mistici —, per rapporto ad alcuni suoi speciali e caratteristici tratti, pel tempo in cui fu scritto (anno 888 d. E., 1483 d. C.) — periodo in cui, giunta al suo più alto fulgore, cominciava già a decadere la poesia epico-romantica nella Persia —, per la tarda età del poeta (70 anni) — età, in cui la tendenza mistica doveva anche più accentuarsi nell'animo di lui — e infine, pel gran numero delle opere di Giâmi di carattere mistico [2]), potrebbe anch'esso facilmente apparire come scritto con analogo intento.

Il Rosenzweig e il Griffith, che hanno con singolare diligenza studiato e tradotto il poema di Giâmi, non affermano nulla di particolare e di deciso riguardo al carattere di esso: ed anzi, così l' uno come l' altro, nelle prefazioni alle loro assai differenti versioni [3]), osservano che, se è ben noto che Jûsùf è considerato dai popoli dell' Oriente islamitico come l' ideale della bellezza e della virtù, non è forse del pari generalmente noto il significato allegorico della passione di Zulèichâ per Jûsùf come l' amore dell' anima umana per la suprema bellezza e bontà: un amore che può giungere al suo intento, solo quando l'anima è passata attraverso le più dure prove ed è stata, al pari di Zulèichâ, ricondotta alla sua originaria purezza. Ed il Rosenzweig aggiunge: « coloro che rigettano questa spiegazione allegorica, come forzata [als gezwungen], veggono nella storia di Giuseppe la mera descrizione degli effetti della bellezza maschile sull' anima della donna ». Ora, tranne alcuni canti — massime in principio e in fine del poema —, dei quali, come abbiam detto, non si può disconoscere il carattere mistico, il racconto vive, e vive veramente nell' opera di Giâmi: la nar-

---

[1]) Vedansi a questo proposito le osservazioni per la poesia di Abù-S'aìd: Les origines de la Poésie Persane par M. J. Darmesteter; pag. 73 e segg.

[2]) V. il lungo elenco di opere in prosa e in verso di Giàmi nella prefazione del Rosenzweig alla sua traduzione: op. cit. (Vorbericht, II, III, IV).

[3]) Rosenzweig, op. cit., Vorbericht, VI: Griffith, op. cit., Preface vii, viii.

razione, specie in qualche tratto, ha tale impronta di realtà ed è rappresentazione sì naturale di fatti veri, di sentimenti umani, che si può ben dubitare se il poeta abbia voluto fare, in quel caso, opera con intenzioni allegoriche e mistiche. E, spesse volte, è solo il sottile lavorio della forma, ricercata, intricata, simbolica — dall' imagine strana ed ardita al minuto ed artificioso giuoco di parole — è solo questo che ci potrebbe facilmente indurre a vedere e a riconoscere più di quello che il poeta stesso abbia voluto significare: e in tal caso, perchè non si potrebbe fare per Giâmi l' osservazione che abbiam fatto innanzi per una gran parte della poesia persiana in generale, che, cioè, egli stesso abbia voluto comporre l' opera sua in guisa da lasciare apparire in essa, pur fondendolo insieme, il doppio aspetto, reale e mistico? E perchè non si potrebbe porre anche per questo poema di Giâmi la questione che per Hâfiz han già messa innanzi lo Hammer, il Barbier de Meynard [1]) ed altri, per cui non si può ben accertare se abbia, in tanti tratti, significato reale o mistico la poesia di Hâfiz medesimo? Tanto più che Giâmi, in un canto, in principio del poema, sull' *amore*, insiste sopra un noto concetto de' più antichi mistici persiani: quello, cioè, della necessità di conoscere l' amore terreno per intendere l' amore divino. È solo per mezzo dell' amore umano che l' uomo può cominciare ad assorgere al disopra di se stesso: l' amore umano divien così come una scala per ascendere a grado a grado verso l' amore divino, un mezzo materiale ed ovvio insieme per intendere e raggiungere un alto fine spirituale. E però, volendo applicar questa considerazione nel campo della poesia, è chiaro che, senza la trama di un vero e proprio racconto, senza l' aiuto di un mezzo concreto e agevole per ogni intelligenza, non sarebbe stato possibile a Giâmi sollevar la mente de' suoi lettori a più astratte ed ardue speculazioni.

Anzi, se pure il poeta si propose l' intento mistico, non mancò d' indugiarsi amorevolmente e piacevolmente lungo la via da percorrere per giungere alla sua mèta, non trascurò di carezzare con un paziente lavorio di forma i tratti principali dell' opera sua, dando largo campo alla parte in cui poteva fare sfoggio dell' arte sua e della sua poetica fantasia: sicchè, in parecchi punti del poema, si è quasi indotti a credere non che il poeta abbia voluto scegliere un soggetto romantico per fare assolutamente opera mistica, ma che, pure accettando il

---

[1]) Hammer, op. cit., pag. 262: Barbier de Meynard, op. cit., pag. 51 e segg.: anche il Pizzi, nel suo capitolo su Sʿadì e Hâfiz, tratta la questione; op. cit., Vol. I, pag. 308-310.

soggetto preferito dai mistici, abbia voluto trattare realisticamente quello che altri prima di lui avevan forse, e invano, tentato di fare. A questo certamente ha voluto alludere Giâmi negli ultimi versi del suo Preludio, dove, additando la storia di Jûsùf e Zulèichâ (e ravvicinandosi, anche pel carattere delle sue espressioni, al grande lirico Hâfìz), esclama:

« Non ha confini il Canto, e solo resta
Di questo libro il nome: in tal celliere
Di dolci istorie, più non suona or questa.
Venner compagni a ber, vuoto il bicchiere
Gettàro, e via; nè alcun più omai si desta,
Dotto o profano, in questo nappo a bere...... » [1]).

È poi davvero notevole l' arte con cui Giâmi, gareggiando coi più grandi e raffinati poeti persiani, ha saputo innestar qua e là nell' opera sua il concetto mistico nel naturale svolgimento dell'azione poetica, alternare e fondere insieme il suo sentimento con la realtà del soggetto: e quindi, la considerazione di carattere mistico fa capolino or tra mezzo alla stessa narrazione, or lungo un tratto descrittivo, ora in modo chiaro e spiccato, or con forma incerta e studiatamente ambigua.

Altra volta, dopo la narrazione, pare quasi che il poeta si concentri in se stesso e si abbandoni a poco a poco alla contemplazione mistica, la quale in questo caso scaturisce quasi naturalmente dal racconto medesimo; altra volta, invece, egli introduce la narrazione con un fare sentenzioso, per cui spesso, in principio di parecchi canti, si trovano considerazioni di carattere gnomico e osservazioni astratte (specialmente sull' amore), dello stesso genere di quelle che ricorrono pur così spesso nei 'preludii' a molti canti dei poemi romanzeschi italiani. E così, mentre da principio pare che l' opera di Giâmi ci si presenti come un poema scritto con gran prevalenza d'intenti mistici, a grado a grado, quando Zulèichâ non può più nascondere in fondo al cuore la passione che la domina e il romanzo di questo amore trascina l' anima e la fantasia del poeta, noi scorgiamo sùbito il doppio aspetto del poema stesso, dissimulato solo qua e là dall' arte minuziosa, arguta e sottilissima di Giâmi.

---

[1]) Vedi anche la spiegazione che di questa ottava si dà in sèguito, nell'esposizione generale del Poema.

II.

Il poema Jûsùf-û-Zulèichâ di Giàmi, secondo il testo del Rosenzweig del 1824 [1]), comprende, oltre un breve preludio, 74 canti, di diversa lunghezza, da uno di 140 distici (280 emistichii *misrâh*, com'è, ad es., il canto 51°) ad uno di 27 (come il canto 28°). La diversità nella lunghezza di essi dipende soprattutto dal soggetto del canto medesimo: giacchè, dove, in alcuni fra questi, il poeta non ha altro intento che quello di narrare, secondando il racconto del Corano, egli non si dilunga, ma si tiene nei giusti limiti che gli sono naturalmente imposti dalla esposizione del soggetto, fatta in una conveniente forma poetica. Dove Giâmi, invece, o può fare più sfoggio dell' arte sua o può più acconciamente insinuarvi il senso mistico, s' indugia nella trattazione del tema e si studia di cavarne tutti quegli effetti, che aggiungono grazia e pregio alla poesia. Sicchè, per questo aspetto, considerando i varii canti l'uno in rapporto con l'altro, si nota come una singolare sproporzione nel poema; e si può dire quasi che Giâmi abbia particolarmente curata quella parte della leggenda, che rispondeva più a' suoi intendimenti artistici, dando ad essa tutte le preferenze d'un soggetto favorito; e che abbia, invece, trattato solo perche vi fosse costretto quell'altra parte, che egli, dovendo seguir il disegno del suo racconto e insieme la leggenda del Corano, pur non poteva in nessun modo tralasciare.

Questa notevole diversità, che si osserva considerando la materia del poema, appare anche nella forma, con cui Giâmi lo ha rivestito: infatti, in moltissimi tratti, questa è ricercata, arguta, minuziosa, è intesa a significare accortamente le più sottili sfumature del pensiero, si giova di tutte quelle piccole risorse, di tutti quei concettini, di tutti quei giuochi di parole, così frequenti nella poesia persiana e di cui si è pur fatto tanto abuso da alcuni poeti; altra volta, la forma è semplice e spedita e, solo qua e là, lo splendore di qualche originale imagine la ravviva e tien sempre luminosa la via, che il poeta deve percorrere prima di giungere alla sua mèta [2]). Il metro adoperato da Giâmi nell' Jûsùf-û-

---

[1]) Lo Hammer dà un discreto sunto del poema: op. cit. pag. 325 a 327.

[2]) A proposito dei giuochi di parole, il Rosenzweig (op. cit. Vorbericht. VII) ricorda esempii di Virgilio, Milton ed anche alcuni italiani, molto noti, dell' Ario-

Zulèichâ e il *behr-i hezeǵ*, non nella forma regolare di otto piedi, ma nella variante accorciata (sei piedi *mahzûf*) (mĕfā'īlūn mĕfā'īlūn fĕ'ūlūn: ∪— — — ∪— — — ∪— —)[1]: ciascun *misrâḥ* rima, alla maniera del *mesnevî*, col seguente, formando con esso il distico.

Secondo la consuetudine degli scrittori musulmani, i quali cominciano con le lodi di Dio i loro poemi, così di genere epico come di genere romantico, (Sciâhnâmèh, Jûsùf-û-Zulèichâ di Firdusi, poemi di Nizâmi, ecc.), comincia pur così il poema di Giàmi. V'ha, innanzi tutto, come abbiam detto, un breve preludio, che, pel suo singolare carattere, è dato in sèguito tradotto: in questo, egli domanda che Dio « schiuda per lui il bocciuolo della speranza e mostri un fiore dall'eterno giardino, perchè il profumo di quel bocciuolo inebbrii il cervello del poeta, e il sorriso di quel fiore abbelli il giardino del cuore di lui: in questo ostello di ambascia senza consolazione — nel mondo, cioè — egli desidera intender la grazia di Dio, e poterne così cantar la gloria. E domanda un fausto giorno nel calendario dell'Intelletto e una vittoria nel campo della Parola; e chiede che la sua lingua sappia librar le gemme ch'egli ha riposte nel tesoro del cuore, e vuole che dall'essenza di muschio ond'è improntato il suo genio possa spandersi il profumo da un confine all'altro della terra; che il suo calamo — la penna con cui egli scrive il poema — sparga zucchero ed il suo libro effluvii d'ambra ». Il poeta, consapevole del suo genio, riconosce che, « nel celliere di storie di questo mondo, nessuno ha cantato così, come farà egli ora, la bella storia di Jûsùf e di Zulèichâ, tanto che ormai non si ode più eco di siffatta istoria; giacchè ad essa, come ad un nappo di vino inebbriante, vennero a dissetarsi allegri compagni, ma, dopo di averlo vuotato, andaron via; e non v'è alcuno, sia profano sia iniziato all'arte della poesia (e quindi anche della mistica), il quale tenga ora in pugno il nappo di questa bellissima istoria »: vien quindi, appunto ora, la volta di Giàmi.

---

sto, del Tasso e del Guarini; ma, in persiano, la difficoltà per la più spedita intelligenza di chi legge è anche maggiore, perchè molto spesso le due parole su cui si fa il giuoco hanno proprio gli stessi suoni consonantici e varia solo la *mozione* (vocale breve), per cui muta del tutto il significato delle parole medesime.

[1]) È una varietà dello *hezeǵ*, molto comune nella poesia persiana; vedi Journal Asiatique — Quatrième série, Tome XI, mars 1848, pag. 233: « Prosodie des langues de l'orient musulman, spécialement de l'arabe, du persan, du turc et de l'hindoustani, par M. Garcin de Tassy ».

Seguono al preludio [1]), secondo il sistema degli scrittori musulmani, gli argomenti indispensabili per ogni proemio (*vâgib'ul ist'imâl*): si ha prima l'invocazione del nome di Dio (*besmelèh*), di colui che possiede e protegge il mondo, nella quale Giâmi, nel potente slancio del suo sentimento mistico, par quasi che vada anche più in là di Firdusi, di Nizâmi, di S'adî e di altri, nel celebrar le lodi di Dio. Alla stessa guisa che nel Libro dei Re di Firdusi si hanno tre canti (III, IV, V) sulla creazione del mondo, dell'uomo, del sole e della luna, Giâmi ne ha un primo [2]) sul Creatore e la grande opera della Creazione come prova dell'esistenza di Dio. Qui il poeta, dopo di aver chiesto al suo cuore per quanto altro tempo ancora intenda aggirarsi nell'infantile giuoco dell'umana esistenza, lo avverte che il suo nido è al di fuori di questa, e lo esorta a lasciare questo vano mondo per levarsi a volo, simile ad uccello che ha scosso la polvere terrena, verso le fulgide regioni del cielo. Lo invita indi a mirare le sfere celesti, e il loro vario giro, e la loro perpetua danza, e il loro immutabile ordine, e la loro perfetta obbedienza a chi le muove e guida: « è Dio che ha creato i cieli e la terra » proclama nella VIª sûra il Corano (v. 72) e Giâmi, dopo la poetica descrizione del vario corso delle sfere celesti, prende appunto occasione dalla stessa sûra per la seconda parte di questo canto [3]): « Abramo disse al padre suo Azar (il Thare [4]) della Genesi): — vorrai tu prender degli idoli per dèi? In verità, mi accorgo che tu e il popol tuo siete in un evidente errore. — E così, noi mostrammo ad Abramo il regno dei cieli e della terra, perchè egli divenisse un di quei che credon fermamente: e quando la notte l'ebbe avviluppato nelle sue ombre, egli vide una stella e disse: — Questo è il mio Dio! — ma quando quella tramontò, egli soggiunse: — Io non amo gli dèi che tramontano. — E quando egli vide levarsi la luna, disse: — Questo è il mio Dio! — ma quando la vide tramontare, sclamò: — In verità, se il mio Dio non mi dirige, io diverrò uno di quelli che si smarriscono. — E quando vide il sole levarsi, disse: — Questo è il mio Dio, questo più grande (che la stella e la luna)! — Ma quando il sole tramontò, egli riprese: — O popol mio! Eccomi libero alfine dalla adorazione degl'idoli cui voi credete: io volgo il mio aspetto a colui che ha creato il cielo e la terra; io sono un vero credente, io non sono

---

[1]) Canto 1°.

[2]) Canto 2°.

[3]) Corano, Sûra VI, v. 74-79.

[4]) Genesi, Capo XI, 26.

più un idolatra » [1]). Per questa solenne dichiarazione di fede nell'unità di Dio, data da Abramo nel Corano, il poeta esorta il suo cuore a lasciare ogni illusione, ogni incertezza, ogni forma mutabile e fugace, e a volgersi solamente all'unità, a bramare, a invocare, a cercare la costante e immutabile unità, espressione dell'unico Dio; e poichè ogni cosa nell'immenso mondo creato reca l'impronta del suo Fattore, così il poeta dalla magnificenza del creato vuole che il pensiero si levi ad ammirare e glorificare il creatore. Data così l'intonazione alla prima parte del libro, segue ancora un brevissimo canto di lodi a Dio [2]), come del resto, si apre appunto il gran poema di Firdusi (1° Canto del Libro dei Re), ed un altro, alquanto più lungo, pure in lode di Dio, nel quale Giâmi invoca l'aiuto divino per compiere nel modo migliore l'opera sua [3]).

Dopo gl'inni a Dio, come negli altri poemi persiani [4]), segue la parte in onore del Profeta (*selvelèh* o *n'at*), che occupa nel libro di Giâmi quattro canti [5]).

Nel primo di essi, il poeta comincia per dare un significato mistico a ciascuna lettera del nome: Muhammed; e così, rassomiglia la lettera con cui questo nome comincia (*Mim*) — per la sua forma circolare seguìta da un breve tratto — ad un collare e ad una zona, e accenna all' alto senso mistico della lettera *Ha*, la seconda del nome di Maometto, della quale solo i più sapienti possono intendere il significato, e dell' ultima, il *dâl*, dice che è come il cerchio che adorna i calzari del Profeta, e sèguita ancora così con artifiziosi commenti di parole, finchè dalla lode del nome di Profeta, si eleva a quella del Profeta medesimo, della sua persona, del suo spirito altissimo, della sua infinita sapienza.

Nel secondo, è descritto il fantastico viaggio di Maometto al cielo, al quale accenna la XVII^a Sûra del Corano: il viaggio, cioè, dalla Mecca a Gerusalemme e, poi, l'ascensione attraverso gli otto cieli, fino al nono e più alto di tutti; il qual viaggio è stato soggetto di lunghe discussioni fra i Maomettani, se dovesse, cioè, intendersi come un viaggio reale del Profeta o come una semplice

---

[1]) Seguendo l'interpretazione e il commentario dato in: The Koran; commonly called the Alcoran of Mohammed: translated from the original arabic ecc. by George Sale, Vol. I, pag. 157-158.

[2]) Canto 3° [*hemdeleh* o *munâġât*].

[3]) Canto 4°.

[4]) " Libro dei Re ,, canto VI.

[5]) Canti 5°, 6°, 7°, 8°.

visione, come un sogno [1]). In una bellissima notte, il Profeta dormiva; ed ecco, l'angelo Gabriele gli reca il mirabile e favoloso cavallo boràq; questo, celere qual baleno, lo porta dalla Mecca fino al tempio di Gerusalemme; quindi, sempre sull'alato corsiero, il Profeta percorre i varii cieli (*mâh*, Luna, *'utârid*, Mercurio, *zuhreh*, Venere, ecc.) fino all'ottavo, e giunge, così, al punto più alto della sua ascensione, al nono cielo, il felek-i atlàs, fin presso al trono di Dio. Il poeta, anche in questo miracoloso viaggio di Maometto, dà prova della sua arte sottilissima ed arguta, ed anche qui non cessa l'artificioso commento di parole e d'imagini con cui egli accenna alle varie costellazioni, traverso le quali passa il Profeta per giungere alla mèta del suo lungo e insieme rapido viaggio. L'artifizio di Giâmi, in questo tratto, richiama alla mente il ricordo di Ovidio, che, nel Libro II delle Metamorfosi, descrivendo il viaggio di Fetonte pel cielo sul carro del Sole, e accennando alle varie costellazioni ed ai segni dello Zodiaco, presso ai quali l'imprudente giovine passa col carro, non rifugge dall'amplificazione retorica volta ad accrescere il terrore di Fetonte e affrettarne la caduta.

Il terzo di questi canti è tutta una lunga e varia serie di lodi al Profeta, e il quarto è una specie di preghiera per la benedizione del Profeta medesimo. Segue, sempre secondo il sistema dei poeti persiani [2]), un canto panegirico [3]) in onore del sultano Husein, un virtuoso e valoroso principe, patrono dei dotti e gran protettore del poeta Giâmi; questi ha per lui parole di altissimo encomio, ma non ci sembrerà d'altra parte un così grande adulatore, se si pensi alla bizzarra visione che appare al poeta Firdusi, quando, nel Libro dei Re, fa le lodi del sultano Mahmûd.

Dopo questa parte religiosa e cortigianesca, che è come rituale nei poemi persiani, seguono tre canti [4]), notevolissimi pel loro carattere, di cui si dà appresso la traduzione: essi sono insieme *fenn-i kitâb* e *tebiin-i gharàz* [5]), cioè,

---

[1]) Discussioni, che fanno pensare alla finzione di Dante, il quale lascia intendere di non sapere egli stesso se nel cielo andò realmente in corpo, o solo in ispirito (Par. I 73, II 37) ed a S. Paolo, pel suo rapimento al cielo: *Sive in corpore, sive extra corpus, nescio.*

[2]) P. es. "Libro dei Re" (canto XI).

[3]) Canto 9° [I canti 5°, 6°, 8°, 9° non sono tradotti dal Griffith, che ne dà, invece, notizia nella sua breve Appendice].

[4]) Canti 10°, 11°, 12°.

[5]) Elementi non indispensabili per un proemio nella retorica musulmana (*gâïz-u'l-ist'imâl*).

indicazione della materia del poema e al tempo stesso accenno delle tendenze dell' opera. Prima di cominciar la trattazione del suo tema, Giâmi si sofferma a considerare astrattamente i tre principali elementi dell' opera sua, due, per così dire, sustanziali ed uno formale: la bellezza, l'amore, la parola. È la bellezza, infatti, questa ineffabile emanazione divina, che s'incarna in Giuseppe, e, trovata in lui forma terrena, si attira l' ammirazione di ogni umano sguardo : è l'amore, che esprime il vivo desiderio dell'anima di Zulèichâ rapita dalla bellezza di Jûsùf; desiderio, che dall'amore terreno può levarsi fino all'aspirazione verso Dio : è la parola, questo mezzo meraviglioso per cui può soltanto aver vera esistenza il pensiero trovando la sua espressione, la parola, al cui nèttare si è inebbriato il poeta Giâmi fino alla sua estrema vecchiezza, quella che gli farà cantar nei più dolci modi la bellezza di Jûsùf e l' amore di Zulèichâ. La insuperabile arte di Giâmi in questo genere di poesia , non poteva lasciarsi sfuggir l' occasione di presentare in una forma ideale ed astratta al suo lettore questi tre elementi essenziali del poema, che poi prendon consistenza e trovano il loro svolgimento nel corso de' varii canti : essi sono fin dal principio come un indice simbolico di tutta l'opera vagheggiata dal poeta, il quale « brama di compiere a tal punto, per mezzo della parola, il suo canto, da meritare gli applausi del Cielo; giacchè questa leggenda tracciata dall' arguto calamo di Giâmi, ormai divenuto vecchio, dovrà restar, dopo la morte di lui, come l'orma sua nel mondo ».

Col canto XIII appare alfine la figura di Jûsùf, che Giâmi ci presentava come avvolta da un mistico velo nei primi canti in cui egli adombrava il protagonista del poema: qui, infatti, Jûsùf ci appare, per la prima volta, in una visione di Adamo [1]). Questi vede passare sotto i suoi occhi la infinita schiera de' suoi discendenti, distinti in varie serie, che si seguono in gran turba l'una all' altra; ma, ad un tratto Adamo, in quella moltitudine immensa, uno ne scorge che primeggia fra gli altri, su quello fissa lo sguardo, e « mira una luna, no, non una luna, ma un sole al più alto grado del suo splendore, tanto che ogni più fulgida bellezza si oscura accanto a lui, come le stelle innanzi alla viva luce del sole » : quel sole è appunto Jûsùf. È una visione simile a quella che appare ad Enea, nel VI° dell'Eneide, quando Anchise mostra al figliuolo « quanti e quai nepoti de la Dardania prole a nascer hanno » e li fa così passar tutti in rassegna da lui, finchè uno richiama principalmente la sua attenzione « egregium forma

---

[1]) Somiglianza col sogno di Giacobbe [Genesi XXVIII].

iuvenem et fulgentibus armis », proprio come, qui, la figura di Jûsùf attrae singolarmente lo sguardo di Adamo. E sèguita così ancora la descrizione delle bellezze di lui, che è la prima di varie altre, che s'incontrano, qua e là, nel poema: Adamo lo affisa stupefatto e chiede a Dio in qual orto fiorisca una sì vaga pianta; ed una voce gli risponde che quello è un delicato ramicello del fiorito giardino di Giacobbe; dei campi dell'amico di Dio (Abramo, cioè — Corano, Sûra IV) è una gazzella; che alto al di sopra di Keîvân (il pianeta Saturno) ergerà la sua dimora e farà l'egizia terra sede del suo trono; e, infine, che l' alta bellezza che gli adorna il volto farà arder di desiderio i più leggiadri di questo mondo. Così il poeta ci presenta dapprima l'imagine di Jûsùf, accennando rapidamente alla grandezza umana di lui, e mettendo principalmente in rilievo la sua bellezza, la qualità, per cui egli può acquistar carattere mistico, diventando, cioè, quasi la mira a cui, come a fulgida bellezza di cielo, si volgono ansiosi tutti gli sguardi dei più belli della terra.

Seguono, ora, due canti [1]), unicamente dedicati ai due personaggi principali del poema: il primo a Jûsùf, il secondo a Zulèichâ. Dopo i soliti versi di introduzione al canto, di cui abbiam già notato la somiglianza con le ottave di preludio ai canti dei nostri poemi romanzeschi, il poeta, osservando appunto « come in questo incostante ostello del mondo — dove si adora solo la vana forma — ciascuno batta alla sua volta il tamburo dell' esistenza e ad ogni nuovo giorno sorga una verità e un nuovo nome illumini la terra », fa dapprima brevemente la genealogia di Jûsùf; e dice che, « quando Adamo si ritrasse da questo terrestre santuario, al posto di lui Seth sedette sul mihrâb (il nostro altare); quando anche questi si dipartì, cominciò Idrîs (cioè, Enoch) in questa illusoria magione del mondo il suo sacro insegnamento; quando egli alla sua volta divenne alunno della celeste scuola — quando anch' egli, cioè, sparve dal mondo — toccò a Nûh (Noè) di esser pastore della fede, e quando Nûh annegò anch' egli nei flutti di questa instabile esistenza, la porta di essa si dischiuse all' amico di Dio (cioè, ad Abramo) ». E segue, così, Isacco e poi Giacobbe, che dal confine di Sciâm (Damasco) fino a Canᶜân piantò la sua bandiera, ed ebbe infinito numero di bestiame, e, al di fuori di Jûsùf, undici figliuoli [2]); ma pure solo costui possedeva la via

---

[1]) Canti 14.° e 15.°: i quali sono come una specie di *ism-i kitâb*, o denominazione del libro medesimo.

[2]) D' accordo con la Genesi (capo XXXV), quando Giacobbe arriva nella terra di Canaan, Iddio gli appare e lo benedice e gli dice: « Cresci e moltiplica; tu sarai capo di nazioni e di popoli, e da te usciranno dei re ».

del cuore del padre [1]), chè, « quando Jûsùf fu posto al mondo, per la sua bella guancia divenne fratello alla luna del cielo » : e con lui « dal roseto dell' amico di Dio spuntò una rosa », e « si levò un astro dalla costellazione d' Isacco », e « sbocciò un tulipano nell' orto di Giacobbe ». Dopo di aver fatto ancora così una viva descrizione della bellezza di Jûsùf, il poeta narra come, morta la madre di lui, il fanciullo fosse affidato dal padre alle cure della propria sorella, che di Jûsùf divenne l' educatrice diligente, affettuosa, instancabile. Ed è appunto costei che non vuole lasciarlo mai più, e non ridarlo neppure al padre, fino al punto di tentare un' astuzia per tenerlo sempre con sè, facendolo passare per ladro di una cintura, che ella aveva, un tempo, avuta da Isacco medesimo; astuzia simile a quella (narrata nella Genesi) di Giuseppe, che ordina al maestro di casa di nascondere una coppa d' argento nel sacco del proprio fratello Beniamino [2]). Ma « quando il destino anche a lei chiuse gli occhi, Jûsùf diventò per gli occhi del padre suo la *qiblèh* », il punto, cioè, al quale i Musulmani fissano lo sguardo nel momento della preghiera. Da questo tratto appunto il poeta ripiglia le lodi della bellezza del suo protagonista, ripetendo spesso in diversa forma le lodi precedenti come, ad esempio, quella così caratteristica innanzi ricordata :

« Non luna egli era, ma splendente sole ! » [3]).

Nel canto seguente [4]) dedicato a Zulèichâ, più lungo del precedente di 30 emistichii, il poeta narra che in Mauritania viveva un re possente, e « sul tamburo della regal fama risonava il nome di lui ». La stella della sua reggia era appunto Zulèichâ, la sua figliuola, bella senza pari ; e, qui, comincia la descrizione della bellezza di lei. Alla stessa guisa con cui, nel canto precedente, Giâmi [5]) si domanda per Jûsùf : « Come posso io cantare una tal leggiadria ? », così, in questo, afferma che non è possibile descrivere la bellezza di Zulèichâ : e comin-

---

[1]) Genesi (capo XXXVII) Giacobbe amava Giuseppe più di tutti i suoi figliuoli, perchè lo aveva avuto in vecchiezza ; e gli fece una tonaca di varii colori.....

[2]) Genesi cap. XLIV.

[3]) [Canto 13° misràḥ 18 e Canto 14° misràḥ 113].

[4]) Il Canto comincia alla consueta maniera orientale ad introdurre il racconto : " Così narra quel maestro del dire esperto nella parola, che nel seno ha tesori di parole „ (I° *beît*).

[5]) [Canto 14° misràḥ 109 e Canto 15° misràḥ 15].

cia per dire che la statura di lei è simile all'albero della palma — come nel Cantico dei cantici « statura tua assimilata est palmae » — e che essa leva alto il capo nel giardino della grazia; e parla poi del profumo di muschio che spandono le chiome di lei; e dai riccioli profumati passando alla fronte e quindi alle altre parti del volto di Zulèichâ, in ciascuna di esse riconosce, con la sua solita maniera di descrivere sottilizzando, una lettera dell' alfabeto persiano: infatti, « il cielo diede a lei l'ammaestramento, la lezione della bellezza », e all'orlo inferiore della fronte, la quale appare come un' argentea tavoletta, stanno del colore di muschio due *nûn* capovolti, le due sopracciglia; al disotto di questi due *nûn*, stanno due vivi *sâd* segnati dal calamo del Creatore, cioè, gli occhi; da questi *nûn* sino all' anello del *mîm* — la bocca, cioè — si disegna un argenteo naso al pari di un *elif*: anzi, a questo punto, il poeta, considerando che la lettera *elif* esprime anche il numero *uno* (come l' α in greco) e che la bocca di Zulèichâ, così piccina com' è, pare un puntino [1]), aggiunge questo puntino all' *elif* e forma così il segno del numero 10, espresso nella numerazione persiana da un *elif* con un puntino accanto; e, per questo giuoco grafico, afferma che non uno (come tutte le altre fanciulle), ma dieci dissidii ella fa nascere nel mondo con l'incanto del suo volto: dall' unione poi di tutte queste lettere *sâd, nûn, mîm, elif* nasce la parola *senèmâ* (vocativo di *senèm*) che vuol dire appunto nella sua prima accezione *idolo*, e per estensione *amasio*, *diletto*. E Giâmi rassomiglia ancora alla lettera *sin* i denti di lei; e dice che il suo volto è un' imagine del giardino d' *Irem*, il favoloso ricetto che il re Scedâd, figlio di ʿAd [2]), fece circondare da splendidi palazzi e riempire di ogni sorta di ricchezze e di delizie, per aver così in terra un' idea del paradiso celeste; e il mento di lei è una pozzetta, ricolma di *acqua della vita*, l' acqua della famosa fonte, posta verso Oriente, in una ignota regione; l' acqua che dà a chi ne beve gioventù, bellezza, sapienza ed immortalità [3]): e qui il poeta, accentuando il senso mistico, nota che un saggio, avvicinandosi troppo alla viva fonte di quel mento, può finire per perdervi la calma dell'anima.

Dal volto di Zulèichâ, Giâmi passa a descrivere, col consueto lusso di simi-

---

[1]) È una nota maniera presso gli orientali quella di lodare la bocca delle donne, dicendo che essa è così piccola da sembrare addirittura un punto; nel Barzûnâmèh (cit.) si ha, infatti: ‹ Niun la bocca le ha vista, è sì piccina! ›

[2]) Corano Sûre 69 — e 89 — vedi Sale cit., Vol. II, p. 484.

[3]) Vedi nel ‹ Libro dei Re › di Firdusi (regno d'Iskendèr) ed. Calc. p. 1339-1342. Ed. di Mohl, cit., vol. V, pag. 214.

litudini, ora belle e vivaci, ora sottili e bizzarre, il collo d' avorio, e poi il seno di lei, e le sue braccia, e così tutto il resto della vaghissima figura. Alla descrizione della persona, segue quella de' suoi ornamenti e delle sue vesti, dei rubini che le pendono all' orecchio, dei mille rari gioielli che brillano sul diadema della sua fronte, delle armille che s' intrecciano nei più vaghi modi intorno alle sue braccia, dei cerchi a pendagli che le adornano il piede. Nell' ultima parte del canto, il poeta dopo di aver rappresentata Zulèichâ così bella, così ricca di ogni fulgore, vuol anche mostrare tutta la serena felicità dell' animo di lei; giacchè nessuno osava mai levar lo sguardo su questa rara bellezza, nessuno ardiva mai desiderarne le grazie:

> ' Al primo dardeggiar d' ogni mattino [1]),
> Nuovi ammanti il suo corpo fèan più bello;
> Qual trae luna nuovi astri in suo cammino,
> Ella, ogni dì, cingea serto novello:
> Prence non mai baciò quel suo piedino,
> Cui sol baciava il lembo del mantello;
> E, tranne i lini ond' ella era vestita,
> Chi mai stringer potè quell' agil vita?
>
> Garzoni ritti al pari di cipresso,
> Siccome Pèri da le guance belle,
> Per servirla dì e notte, a lei dappresso
> Eran figlie di Hurì mille donzelle:
> Peso, pur lieve, il cor non mai le ha oppresso,
> Spina al piede giammai puntura dièlle;
> Nè vaghezza d' amor mai le fu grata,
> Ch' ella non amò mai, nè mai fu amata! ,

E così Zulèichâ, nella grande serenità della sua esistenza, ignorava assolutamente anche i più lievi dolori del mondo, e si beava solo della sua gioia quasi infantile, « scherzando nel cortile della casa paterna con le sue vezzose gazzelle, non sospettando neppure che cosa potesse cader sul suo animo allo spuntar del giorno, che cosa dalla notte pregnante potesse nascere per lei » [2]).

---

[1]) Rosenzweig, testo cit. pag. 28, sestultimo misràh.

[2]) È il noto proverbio arabo: « La notte è pregnante e tu non sai che partorirà »; e Hâfiz: « Dice il proverbio: ' La notte è pregnante , , ed io lungi da te conto le stelle e chiedo: ' Che mai partorirà la notte per me? , ».

Giâmi ha voluto fermar di proposito l'attenzione del lettore sulle due figure di Jûsùf e di Zulèichâ, da cui s'intitola appunto il libro, prima di venire a cantar le varie vicende, per le quali l'una può finalmente avvicinarsi all'altro: ciò giovava non meno al disegno generale del poema che alle intenzioni del poeta medesimo; giacchè la descrizione di queste due bellezze, se risente senza dubbio della maniera artificiosa del tempo nella letteratura romantica persiana, ha qua e là dei tratti che fan nascere nell'animo di chi legge il dubbio, a cui abbiamo innanzi accennato considerando in generale il carattere dell'opera di Giâmi: mentre la descrizione pare quella di una persona reale, spunta a quando a quando una nota, un accenno, una frase, per cui la realtà ci sfugge di mano, e quella persona s'idealizza e ci lascia incerti sulla sua essenza, così variamente rappresentata dall'arte del poeta.

Nella descrizione di queste bellezze, Giâmi eccede molto spesso nella similitudine, nell'artificio, nella ricerca di elementi fantastici e bizzarri, nel ricordo di strane e favolose tradizioni. Anche Firdusi nello Sciâhnâmeh, descrivendo le grazie di Rûdâbèh, rassomiglia il naso di lei ad uno stelo d'argento [1]; anche per la bella Dilarâi nel Barzûnâmèh è detto:

> ‘ Cipresso innanzi a lei fugge e s' inchina
> E per rossor dinanzi a questo fiore
> Stilla la rosa i bei sudor' di brina ’ [2];

anche Nizâmi, nel Khusrèv e Scîrìn, dice con una sottilissima antitesi che il viso dell'uno, pel diadema che gli celava la fronte, era come luna mancante, e il viso dell'altra, interamente scoperto e non adorno che della propria bellezza, era come la luna piena; e si potrebbero così ricordare infiniti esempii di simil genere, che, del resto, sono frequentissimi e insieme caratteristici della poesia persiana, ed anche, in generale, di tutta la poesia orientale. Ma Giâmi — secondando, è vero, come abbiam detto, la leziosa raffinatezza della poesia romantica a' suoi tempi e pur restando superiore a tutti — nell'uso di questi mezzi poetici, che peraltro lumeggiano in una singolar maniera l'opera sua, ha ecceduto, ha esagerato, attratto anche, senza dubbio, dal simbolismo mistico a cui egli evidentemente ha voluto, massime in alcuni tratti, piegar l'opera sua; e, così, lo stelo argenteo di Firdusi diventa in Giâmi la lettera *elif*; e la luna, a cui tutti i poeti orientali rassomigliano un bel volto, paragonata all'aspetto di Jûsùf, è una luna che ha fermato la sua dimora nel segno del Sagittario, per

[1] ‘ Libro dei Re ’ (il re Minôcihr. ed. Calc. p. 185-122) Mohl, ed. cit. Vol. I.
[2] Trad. cit.

le saette che lancia dal ciglio; e l'Irem, e l'acqua della vita, e la fonte di Kâfûr, e varii altri richiami di tradizioni accennate nel Corano — che, del resto, giovano al colorito mistico della figura di Zulèichâ — son tutti messi in campo da Giâmi nel descrivere ad una ad una le parti della leggiadra persona di lei.

Descritte, così, la bellezza e la felicità di questa fanciulla, ecco, in una notte, una bellissima notte, (descritta dal poeta con la stessa arte, con cui Virgilio rappresenta nel libro IV dell' Eneide la profonda quiete notturna, come per metterla in antitesi con l' ansia che àgita il petto di Didone innamorata) Zulèichâ vede, in sogno, una imagine d' ineffabile bellezza, che la turba, la conquide, lancia nel cuore di lei il primo dardo del desiderio amoroso, fino a quel punto ignoto all' anima della spensierata fanciulla: quella è appunto l' imagine di Jûsùf. Questo e il canto seguente [1]), che sono dati in sèguito tradotti, segnano un punto notevole nell' opera di Giâmi: e mentre il primo di essi si apre con la descrizione della notte, e ci rappresenta, sotto la più squisita forma poetica, le prime impressioni, i primi fremiti provati da un' anima scevra di ogni preoccupazione alla vista di un fantasma divinamente bello, a cui essa non sa nè può resistere, il secondo comincia con la descrizione dell' alba [2]) e ci mostra come già « la pianta del desiderio d'amore abbia messo radice nel cuor di Zulèichâ »: la quale, risvegliandosi in mezzo alle fide ancelle accorse intorno al suo letto, deve pur reprimere l' affanno che le dà il ricordo della visione notturna e che diviene sempre più vivo nell' animo suo, fino a rapirle ogni gioia, a soffocare in lei ogni altra brama, a troncarle per sempre ogni felicità.

Il canto seguente [3]) si apre, secondo la maniera già innanzi indicata, con otto emistichii sull'amore, che formano appunto come una ottava d' introduzione:

D' amor lo strale va a colpir diretto,
E del tuo senno scudo invan ti fai;
Pur, mentre si rannida in fondo al petto,
A mille segni fuor lo scorgerai;
Per la fiala d' odor v' è arguto un detto:
" Amore e muschio non si celan mai ";
Cento cortine il muschio abbia di sopra,
Pur sempre avvien che da l' odor si scopra! [4]).

---

[1]) Canto 16° e 17°.

[2]) È notevole la simmetrica corrispondenza fra due canti, che si osserva spesso nel poema di Giàmi.

[3]) Canto 18°.

[4]) Rosenzweig, testo cit. pag. 33, canto 18, misrâḥ 1 a 8.

Il seme del dolore, gettato così nel cuor di Zulèichâ, non le dà pace; essa può non rivelare con le parole il suo amoroso desiderio, ma non può nascondere i segni dell'ambascia che le invade l'anima, che le arde il petto, che le fa versar lagrime di sangue. Le fanciulle della sua corte, vedendola caduta in tanta tristezza, cominciano a far dei sospetti sullo strano cangiamento avvenuto in lei, ma non riescono a indovinar la causa del suo dolore. Ed una di esse crede che Zulèichâ abbia subìto il fascino di qualche malocchio; un'altra teme che qualche tristo *devo*, seguace di Ahrimân, o qualche malvagia *peri* le abbia voluto recar danno; una terza, invece, pensa che la fanciulla sia stata vittima delle arti di qualche incantatore; una quarta, infine, sospetta che ella sia innamorata. Zulèichâ ha una nutrice, ben dotta nell'arte magica, ma anche assai esperta nelle arti d'amore; nella sua giovinezza, essa aveva amato ed era stata amata; e però non le erano ignoti i mezzi per avvicinar fra loro gli amanti. Costei si presenta, una notte, alla giovine signora, e con una dolce, materna insistenza, le chiede la causa di quella improvvisa tristezza: « una luna — soggiunge — (una figura, cioè, bella come la luna) ti ha ammaliata; dimmi ora tu francamente: chi è codesta luna? » E, se è un angelo del cielo, le promette di farlo discendere sino a lei con la forza della preghiera; e, se è una *peri* abitatrice dei monti, afferma di poterla vincere con le sue magiche arti; e, se è un figlio d'Adamo, si propone di far pago ad ogni modo l'animo della fanciulla. Ma Zulèichâ, con una risposta in cui il senso mistico s'innesta accortamente col reale, dice che il suo amante è invisibile e che ha il suo nido insieme con la *'Anqâ*, la Fenice, l'augello favoloso degli Arabi, di cui essi dicono: « Celebre il nome, inesistente il corpo ».

« Al guardo è occulto quel tesor ch'io bramo,
Dell'arca sua la chiave invan desio;
Con la Fenice ha il nido in un sol ramo,
Ov'abbia il nido come dir poss'io?
Se di Fenice il nome almen sappiamo,
Nome l'augel non ha ch'è l'amor mio:
Mentre a chi langue per amore, oh come
Dolce è saper del benamato il nome! » [1]).

La nutrice cerca dissuaderla dal pensar continuamente a una fallace imagine vista in sogno, e la esorta a non prestar fede a un tristo giuoco della

---

[1]) Testo del Rosenzweig: canto 18°, pag. 36, 3° misràh.

fantasia, a scacciare dall'anima semplice e ingenua la vana illusione che le dà tanto travaglio. Ma Zulèichâ, irremovibile sempre nel suo unico pensiero, opponendosi arditamente a ogni nuovo consiglio dell' amorosa nutrice, risponde :

« Come sarei da un sì gran peso oppressa,
Se fosse in mio poter l' evento arcano ?
Quest' opra a regger più non valgo io stessa,
E il freno del voler m' uscì di mano ;
Quell' imagine ho salda in core impressa
Più che scultura in aspra roccia ; invano
L' acqua la inonda e il vento la flagella :
Scolpita imagin come si cancella ? » [1]).

È trascorso un anno [2]) da che Zulèichâ porta nel cuore la passione che la consuma a poco a poco, ed ella non fa che pianger sempre la sua triste sorte. Passa in lamenti una gran parte della notte ; finchè un sonno di stanchezza , come in un abbandono dei sensi affaticati, la vince. Quand'ecco, la stessa imagine che prima le era apparsa si ripresenta a lei anche più bella. Non appena Zulèichâ scorge il vaghissimo fantasma, « balza dal luogo del suo riposo, gli si getta ai piedi e gli grida che essa ha per lui perduta la pazienza, la forza e la pace »; e ammira e loda la suprema bellezza che tutto lo adorna; e lo supplica di ridar quiete all'anima ansiosa ed agitata; e lo scongiura « di aprir quelle labbra di zucchero e di svelar finalmente chi egli sia e di quale stirpe ; e , se una pietra preziosa , in qual profonda roccia dimori , e , se un principe , dove abbia il suo regno ». E il fantasma risponde che egli è pure uno della stirpe d'Adamo, fatto d' argilla, come gli altri abitanti del mondo e soggiunge [3]) : « Tu mi fai invito perchè io sia tuo amante; se tu sei, in questo discorso, sincera, serba l' essenza dell' amore e della fedeltà mia, abbiti il mio consenso, pur senza la mia unione con te : non far che i miei denti giungano al tuo zucchero , non appaiare il mio diamante alla tua gemma ; se, per me, tu hai sul petto un marchio di fuoco (un' amorosa doglia) , non pensar che il mio petto sia libero da

---

[1]) Pag. 36, ottavultimo misràḥ.

[2]) Canto 19°. Anche questo canto comincia, come il precedente , con 8 emistichii sull' amore.

[3]) Testo del Rosenzweig : pag. 38 ; 27° misràḥ.

codesto marchio: il mio cuore, del pari, è avvinto nella tua rete, del marchio dell' amor tuo anch' io sono segnato ».

Dopo queste parole, l'amor di Zulèichâ divien quasi una frenesia, « le redini della prudenza le sfuggono di mano »: indarno, le ancelle le stanno intorno premurose come l'alone intorno alla luna; invano, il padre e i savii della sua corte voglion cercare rimedii al male della fanciulla. Ella confessa apertamente che il suo cuore è stretto dalle catene d' amore; e, in preda alla più viva agitazione, ora piange, ora sorride, ora appar come morta, ora come tornata a vivere dopo un lungo deliquio; e, travagliata sempre più di giorno in giorno, ella passa nella sua ambascia crudele tutto un anno. E il poeta, che segue con la cura di un esperto psicologo tutti gli affanni per cui passa a poco a poco quest' anima innamorata, indugiandosi a carezzar singolarmente questa parte dell'opera sua (che è una delle più notevoli), ci presenta, ora, Zulèichâ in preda a un' ansia anche più viva, a una passione anche più ardente [1]).

Ella non può trovar pace, non può chiudere gli occhi al sonno; e, una notte, volgendosi come fuor di se stessa al fantasma de' suoi sogni, gli dice: « Tu mi hai rapito il sonno e la pace, tu hai rubato il mio cuore e non mi hai dato il tuo; io non so il tuo nome, non conosco la tua dimora »; e sèguita così a lamentarsi disperatamente, finchè è vinta di nuovo da un sonno di stanchezza e di angoscia. Ed ecco, il misterioso e sospirato fantasma le appare di nuovo anche più fulgido e più leggiadro: e Zulèichâ allora, cedendo anche più all' impulso della sua brama indomabile, gli si getta ai piedi e gli domanda ancora come una forsennata: « Dimmi il tuo nome, dimmi la tua dimora ». Finalmente Jûsûf le risponde che, se proprio questo le basta di sapere, egli è Visir dell' Egitto, che ivi ha sua dimora, e che il re, come ai suoi più fidi, gli diede l' onor del grado, potenza e dignità. A queste parole, lo spirito di Zulèichâ si ravviva e si rasserena; quando ella si desta, la sua folle ansia è come acquetata e un' insolita gaiezza v' è nelle sue parole: e alle fide ancelle ordina di riferire al padre suo che ella, ora, non è più agitata, che alfine ha libero il cuore da ogni angustia, che i suoi sensi sono ormai liberi da ogni turbamento. Le ancelle recano al padre la lieta novella, e poi son tutte intorno a lei, e la fanno sedere sul trono, e le adornano la fronte di fulgida corona; ma, col pensiero fisso al suo unico affetto, a poco a poco, Zulèichâ viene a parlar del-

---

[1]) Canto 20°. Anche questo canto, come le due precedenti visioni, ha 8 emistichii di considerazioni sull' amore.

l' Egitto, del Visir; e, se non si parla di ciò intorno a lei, il labbro della fanciulla tace.

Dopo queste tre visioni, per cui l' anima di Zulèichâ si accende di un desiderio d' amore sempre più vivo, dalle parole che il fantasma nel terzo sogno le ha rivolto, ella ha come un primo, passaggero conforto: ella raggiunge, alfine, qualcosa di concreto, ella sa dunque il nome e la dimora della vaghissima imagine sognata; ma sùbito una nuova puntura è serbata al cuore di Zulèichâ. La fama della sua bellezza si era sparsa nel mondo [1], e già molti principi, che sentivano amore per lei, le inviavan da ogni parte messaggeri a domandarne la mano; Zulèichâ, nel suo segreto, si domanda solo se fra questi vi sarà pure un inviato dall' Egitto, la terra a cui ella ha legato il suo cuore: e pure, fra tanti che dalle più lontane e diverse regioni si affrettano a chiederla in isposa pel loro signore, non un sol messaggero viene a lei dall' Egitto! Ecco una nuova amarezza pel cuor di Zulèichâ; ma, se pur ella non ha potuto evitar questo dolore, non potrà peraltro non essere appagata: infatti, quando il padre viene a saper della passione di lei, congeda con ricchi doni e con cortesi parole gl' inviati dei principi, e manda sùbito al Visir dell' Egitto un saggio ed accorto messaggero [2].

Costui, dopo di aver invocata la benedizione del cielo sul capo del Visir, gli descrive la purissima bellezza della sua signora — che vince lo splendore del sole, della luna e delle stelle —; gli dice come questa singolare creatura sia negata agli sguardi e ai desiderii di tutti; come, essendosi, pur con tanto riserbo, divulgata la fama di tale bellezza, ella non abbia voluto conceder mai la sua mano di sposa ai cento principi che l' avean domandata; e come infine l' occhio di lei, i voti di lei sieno unicamente volti verso l' Egitto ed ella si senta tratta solo verso questa ridente regione. Il Visir ascolta con vivissima gioia il messaggio, e non sa trovar parole per render grazie ad un così alto favore; e vuol già disporsi ad accogliere con regal magnificenza la nobile fanciulla, che dovrà esser sua sposa. Non con minor pompa, il padre di Zulèichâ, lieto alfine di aver ridato la pace alla sua diletta figliuola, si affretta a farla accompagnare in Egitto [3].

In questo tratto del poema, che è come secondario per le intenzioni del poeta

---

[1]) Canto 21°.

[2]) Canto 22°.

[3]) Canto 23°.

stesso, e in cui, come chiaramente si vede, l'elemento narrativo ha la maggior parte, Giâmi s'indugia a descrivere ampiamente la numerosa e ricca scorta che accompagna Zulèichâ nel lungo viaggio (di cui essa aspetta con ansia vivissima la fine); mentre alla sua volta [1]) il Visir, alla nuova che Zulèichâ s'avvicina, fa in Memfi sontuosi apparecchi, e dispone ogni cosa in guisa da ricevere con pompa veramente regale la giovine principessa. Questa parte si può dir come un intermezzo, in cui il poeta quasi si riposa, mentre anche l'ansia di Zulèichâ si adagia per poco nella speranza di potersi alfine acquetare, raggiungendo il sospirato fantasma de' suoi sogni. Ma non è che una breve tregua, dopo la quale Giâmi torna con nuovo ardore all' opera sua.

Egli, cominciando il canto che segue [2]) con la consueta osservazione di carattere gnomico sul contenuto del canto medesimo, nota come il cielo si prenda spesso gioco dei poveri mortali, a cui prima incatena il cuore coi lacci della speranza e poi dà il colpo dell' amara disillusione. Infatti, quando il Visir è presso la tenda, in cui stanno Zulèichâ e la sua nutrice, la fanciulla « si lascia sfuggir di mano le redini della pazienza », e prega, e supplica l' altra perchè le conceda, in qualunque guisa, di mirare alfine lo sposo desiderato. La nutrice, mossa a pietà di un' ansia così viva e dolorosa, fa come una piccola apertura sulla parete della tenda; ma sùbito che Zulèichâ, guardando attraverso quella fessura, scorge il Visir, trae dal petto un profondo sospiro ed esclama:

« Questi non è colui che in sogno io vidi » [3]).

E sèguita qui un lungo e compassionevole lamento, in cui è un continuo contrasto fra lo stato dell'anima di lei prima di veder l'oggetto delle sue brame e quello in cui ora ella si trova per la provata disillusione; fra il desiderio di una gioia lungamente sognata (ma che si spera sempre di raggiungere) e lo strazio di vedersi sfuggire il bene che pur si credeva di aver sicuramente conseguito: non è il lamento di Ruru, nel Mahâbhârata [4]), che si vede rapir la sua diletta pel morso di un serpente, cui ella avea per caso calpestato; non è il pianto di Orfeo in Ovidio [5])

---

[1]) Canto 24°.

[2]) Canto 25°.

[3]) Testo cit., Canto 25°, misràh 25.

[4]) Mahàb. 1, 8, 5.

[5]) Metamorf. L. X, v. 17.

per riottener la bella Euridice; non è il gemito fremente di Didone nel IV° dell' Eneide, al pensiero di Enea che le sfugge; ma è un dolore più sottile, più acuto, più alto, più spirituale, quello, cioè, di un' anima, che, innamorata di un fantasma, non mira ad altro che a questo, non vive che per questo soltanto, non fa che legare a questo unico ideale tutti i fili della sua esistenza; e quando esso alfine sta per diventare una realtà e quindi può essere ottenuto da lei, ecco che le vien meno ad un tratto, e, mutando sembianza ed essenza come in un tristo giuoco di prestigio, getta quell' anima ansiosa in preda alla più crudele disperazione. E il lungo lamento di Zulèichâ, come anche quello di Didone nel IV° dell' Eneide, finisce con una preghiera, con cui ella supplica il cielo di aver pietà di tante pene, di aprirle le porte della grazia, di non permettere che altri, tranne il suo diletto, osi macularle il lembo della veste, giacchè ella non si sente devota ad altri che a colui che è viva ed unica aspirazione del suo cuore.

Dopo di aver ella così trascorso tutto il giorno in pianto, le vola incontro « l'augello della misericordia », e la voce del messaggero celeste [1]) le annunzia che, se non è il Visir dell'Egitto la mèta sospirata dal cuore di lei, ella non può — senza questo — conseguire il proprio ideale; che, per mezzo di costui, potrà mirar la bellezza del suo diletto, e raggiungere più tardi il fine desiderato. Alle quali parole e ad altre con cui termina il messaggio si può attribuire il solito doppio significato, che l' arte di Giâmi ci fa di continuo balenare innanzi alla mente; giacchè, oltre al senso reale che le parole possono avere — accennandosi con esse al sèguito della storia e alla maniera con cui Jûsùf viene poi in grazia del Visir — qui si può anche alludere alla necessità di far passare Zulèichâ, quest'anima ardente in cerca del suo bene, per questo altro stadio di dolore e di sconforto, prima di lasciarla avvicinare anche più alla mèta delle sue aspirazioni.

Il giorno seguente [2]), la bella Zulèichâ s'incammina verso l'Egitto nella sua splendida lettiga, tra le grida di gioia, tra i canti giulivi, in mezzo alla schiera numerosa e varia che l' accompagna festante; ma, mentre a far contrasto col gaudio che la circonda, in fondo alla sua lettiga la bellissima fanciulla piange solitaria e impreca ancora contro il destino che l' ha così amaramente colpita, si leva alto il grido: « Ecco la città di Memfi e la sponda del Nilo! » E Zulèichâ

---

[1]) Come pei greci Mercurio e Iride, così pei maomettani il messaggero divino è Gabriele.

[2]) Canto 26°.

è accolta alfine con tutto il lusso, con tutta la ricchezza, con tutta la magnificenza regale, di cui il Visir può disporre; ma la fulgida dimora che l'accoglie, l'oro purissimo, le gemme preziose, tutto è vano per lei; il cuore di Zulèichâ rimane estraneo all'infinita festa che le sta dintorno; e non può darsi pensiero di altro, or ch'esso è tutto raccolto nell'ambascia inconsolabile del suo desiderio contrariato, del suo bene perduto.

Invano il Visir [1]) è per lei come uno schiavo, invano la circonda di ogni fasto e di ogni splendore: ella è lontana da colui che è il sospiro dell'anima sua (maqsûd-i ǵân), e a lui volge ancora il suo doloroso rimprovero; finchè, allo spuntare del nuovo giorno, in una triste e squisita invocazione, supplica il vento del mattino, che anche da Hâfiz è detto « messaggero degli amanti », di spiar dappertutto, fin nelle più lontane regioni, e di cercar « la sua luna », il suo diletto. Ma, sulla fine del canto, il poeta, in una breve esortazione a se stesso, lasciando nella speranza il cuor di Zulèichâ, dice di voler volgere la sua cura a guidar da Can'ân la « luna di Can'ân », Jûsûf, cioè, l'ideale della bellezza, che fino a questo punto è solo apparso in sogno, e che ora Giàmi ci presenta in realtà, seguendo il racconto del Corano.

Come Jûsûf diveniva sempre più bello e sapeva guadagnarsi anche più l'affetto del padre suo, cominciava a farsi strada l'invidia nell'animo dei gelosi fratelli [2]). E segue così [3]), secondo è narrato nella Sûra XII^a del Corano (v. 4 e segg.) [4]), il sogno di Jûsûf, che dice al padre di aver visto undici stelle, e il sole e la luna che l'adoravano; e il padre gli raccomanda di non narrare quel sogno ai fratelli. Ma come questi vengono a saperlo, congiurano contro Jûsûf: e, sempre secondo il Corano [5]), uno di essi propone di ucciderlo, un altro di avviarlo ad una terra lontana e deserta, un terzo di gettarlo in una cisterna. Il giorno seguente [6]), i fratelli d'accordo domandano maliziosamente al padre di poter condurre Jûsûf con loro (Cor. Sûra XII v. 11-14); e il padre si mostra incerto di lasciarlo andare, perchè teme che il suo diletto figliuolo possa essere divorato da un lupo, che dilanierebbe così ad un tempo

---

[1]) Canto 27°.
[2]) Canto 28°.
[3]) Canto 29°.
[4]) Genesi XXXVII, 9 e segg.
[5]) Canto 30°.
[6]) Canto 31°.

a Jûsùf il bel corpo e al padre l' anima! Ma quelli, insistendo sempre, giungono a persuaderlo, giacchè il loro numero e il loro coraggio avrebbe per certo potuto tener fronte ad un lupo: Jûsùf è gettato in fondo [1]) a una cisterna ed è poi venduto per un vil prezzo al capo d' una carovana a nome Malek [2]).

In tutta questa parte della storia di Giuseppe, il poeta, come abbiam detto, non fa che seguire il Corano, parafrasandolo poeticamente in qualche tratto, avvantaggiandosi di tutto ciò che la tradizione e lo studio dei commentatori hanno aggiunto ad esso, dando vita e colore a ciò che è brevemente tracciato nella XII^a Sûra, ma facendo prevalere sopra ogni altra cosa l' intento di narrare e di rappresentare artisticamente tutto ciò che di vivo e di notevole offre questa parte dell' antica leggenda: il dispetto dei fratelli pel sogno di Jûsùf, il loro conciliabolo per disfarsene, le loro arti per toglierlo al padre, la descrizione della fonda e tenebrosa cisterna.

Solo nei canti 32° e 33°, riappare di nuovo il senso mistico, massime nelle parole rivolte a Jûsùf da Gabriele, il messaggero celeste, e nella solita chiusa del canto; nella quale il poeta, alla stessa guisa con cui suole in principio presentar sentenze e massime generali che preparano la materia del canto medesimo, si concentra in se stesso, facendo quasi zampillare da quello che ha già narrato la sua considerazione di carattere mistico; e così anche qui, a proposito della vendita di Jûsùf (divenuta proverbiale nell' espressione « vender Giuseppe a poco prezzo »), [3]) conchiude:

« Tristo colui che il ben dell' alma vende,
E a sì vil prezzo d' un tal ben fa getto!
Vale un suo sguardo l' or che Memfi rende,
Dell' anima il tesor vale un suo detto:
Solo Giacobbe il gran valor ne intende,
Sol Zulèichâ può far l' acquisto eletto;
Pur, di pochi danàj per voglia cieca,
D' ogni bene il tesor lo stolto spreca! »

E, infatti, solo il padre Giacobbe, per le celesti rivelazioni, può comprendere il divin pregio del suo figliuolo; solo Zulèichâ, quest' anima ansiosa che dovrà

---

[1]) Canto 32°.

[2]) Secondo i commentatori del Corano: Malec-Ebn Dhor. — Canto 33°.

[3]) Vendere, cioè, un gran tesoro per nulla.

purificarsi e rigenerarsi passando attraverso alle più dure prove, potrà finalmente raggiungerlo; giacchè l' umana follia, attratta dal vile lucro di pochi *dirhèm*, si lascerà sfuggire questo bene, che costa pur tanti travagli a chi si proponga di conseguirlo.

Malek con la sua carovana si avvicina a Memfi [1]), e vola intorno la fama del giovinetto ebreo, che viene con lui e che « è luna di beltà al più alto grado del suo fulgore »: e il re dell' Egitto, perchè vuol sùbito vedere una così straordinaria bellezza, manda a Malek il suo Visir. Jûsùf [2]), per volere del capo della carovana, si bagna nel Nilo; e dopo di aver, così, fatto puro il suo corpo della polvere della via, appare in tutto il suo nitore al re e alla corte, che mirano stupefatti il giovine schiavo divinamente bello.

Intanto [3]), Zulèichâ — come la cerva della poetica imagine virgiliana che corre lontano, portandosi nel fianco la saetta del cacciatore — si aggira nei campi, lungi dal rumore della città, quasi per trovar pace e dar tregua all'ardente sua passione; ma, mentre torna verso la sua dimora, vede all' intorno una gran calca di gente, e, dal fondo della sua lettiga, domanda che sia avvenuto. Le dicono allora che un giovine schiavo di meravigliosa bellezza è giunto, quel giorno, da Can'ân; Zulèichâ schiude la cortina della lettiga e guarda: ma, come il suo occhio cade sul giovine schiavo, ella riconosce Jûsùf, il fantasma apparsole in sogno, colui che le ha rubato la pace, la *qiblèh* del suo spirito, la mèta di ogni sua brama. E quando il meraviglioso schiavo è esposto sul mercato [4]), e mentre i compratori se lo disputano facendone aumentar così il valore, Zulèichâ, all' altissimo prezzo di tutti i suoi ricchi gioielli, induce il Visir a comperarlo, ottenendone perfino il consenso dal re, che avrebbe voluto col bel Jûsùf accrescere la schiera degli innumerevoli e leggiadri schiavi di corte: così, il bel giovine ebreo è condotto alla dimora di Zulèichâ; ed essa, libera alfine dalle strette dell' affanno, non credendo quasi a se stessa, piangendo di gioia, si domanda se quella sia la realtà o se sia ancora un sogno!

Segue qui un episodio [5]), che sta quasi a parte, ed è dato in sèguito tradotto: in esso il poeta presenta la figura di una giovane, bella e nobilissima,

---

[1]) Canto 34°.
[2]) Canto 35°.
[3]) Canto 36°.
[4]) Canto 37°.
[5]) Canto 38°.

che, appena udì parlare della rara, straordinaria vaghezza di Jûsûf, volle anch' essa comperarlo; ma da lui stesso ella fu indotta a torcere lo sguardo dall'amore terreno per volgerlo verso Dio, e potè così da un semplice simbolo giungere fino ad intendere il Vero. La storia di questa fanciulla è come messa in contrapposto a quella di Zulèichâ: giacchè quella rappresenta l'amore terreno, ardente, che, fatto consapevole del suo errore, si ravvede, si idealizza e si converte in ascetismo; e Zulèichâ invece rappresenta l'amore vivo e sensuale, che, purificato in sèguito dalla fede, può raggiungere alfine la mèta delle sue aspirazioni.

Come è detto nella Sûra XII^a (v. 21), il Visir medesimo esortò la moglie a trattare il giovine Jûsûf con generosa ospitalità, perchè questi avrebbe potuto per avventura divenir utile ad essi, o anche essere adottato per loro figliuolo. E Zuleichâ [1]), non certo per le esortazioni del marito, ma per l'amore ardente che la domina, spende pel bellissimo schiavo ogni sua cura, struggendosi di passione accanto a lui: e quando Jûsûf le narra [2]) i lunghi travagli del suo viaggio, e la orribile istoria della cisterna in cui egli fu gettato dai fratelli, Zulèichâ trova in quei dolori una triste corrispondenza coi lunghi, indicibili affanni che angosciarono, in quello stesso tempo, il suo cuore. E qui Giâmi, parafrasando l'antico proverbio arabo, soggiunge:

« Cor che davvero consapevol sia,
Sa che da core a cor s' apre una via! »; (testo cit., pag. 86, misr. 29-30).

e chiude il canto con una esortazione a se stesso, frequente nel poema e nei mistici in generale ('Attâr, Rûmî, Nizâmî), di astenersi, cioè, dai sogni e dalle illusioni della mondana esistenza, e di volgersi unicamente a Colui da cui tutto deriva, a Dio, che, illuminando l'occhio del cuore con la sua luce, può egli solo rischiarare e farci intendere ogni mistero.

Poichè tutti i profeti nella loro prima età furon guardiani di armenti, egual desiderio [3]) vince anche l'animo del giovinetto Jûsûf; e Zulèichâ, che lo circonda di ogni amorevolezza, acquetando ed appagando così in piccola parte l'ansia vivissima dell'anima sua, sùbito cerca di accontentarlo, e già studia ogni mezzo

---

[1]) Canto 39°.
[2]) Canto 40°.
[3]) Canto 41°.

e pone ogni cura a secondar nel modo migliore le inclinazioni dello schiavo diletto.

Finchè Zulèichâ aveva visto Jûsùf soltanto in sogno, non essendo possibile per lei raggiungere il bel fantasma delle sue notturne visioni, ella si struggeva di amore, piangeva di disperazione, imprecava contro il destino, si concentrava tutta nel suo indomabile dolore; che altro poteva ella fare? Ma ora che Jûsùf non è più la vana ombra di un sogno, ora ch' esso è divenuto una realtà, ed è accanto a lei, ed è un suo schiavo, ed ella dovrebbe perciò liberamente disporne, come mai rassegnarsi allo strazio di non potere, mentre ogni cosa è propizia alle sue voglie, appagare l'antico desiderio? [1]).

Zulèichâ studia ogni mezzo per avvicinarsi a Jûsùf, e questi alla sua volta non fa che allontanarsi da lei; essa lo cerca, egli la sfugge; e, in dieci emistichii che cominciano alternativamente col nome di Zulèichâ e con quello di Jûsùf, il poeta fa risaltare il contrasto tra la brama ardente dell'una e la casta riluttanza dell'altro; ed ella è così colpita dallo strano rifiuto del suo schiavo, che ha vergogna di se stessa. L' orgoglio e la vanità femminile si ridestano in lei ad un tratto; ed ella si rimprovera amaramente di esser divenuta l'amante di uno schiavo e non di un re, e teme di quello che direbbero di lei le dame egizie, se mai venissero a sapere della sua folle passione! Così dice fra sè Zulèichâ, piagata da questo nuovo dolore, credendo di poter dominare l'animo suo; ma il poeta soggiunge:

> Sì, un leggiadro, al suo ben quand' è congiunto,
> Stretta ha l' alma fra i ceppi dell' amore;
> Può il suo corpo dall' alma esser disgiunto,
> Ma in eterno ell' è avvinta al suo signore;
> Ben disse quei che amore avea consunto:
> « Perde il muschio l' odor, la tinta il fiore,
> Ma all' amante del par non è concesso
> Da chi l' alma gli tien sciogliere se stesso! » [2]).

Come già nel canto 18°, così ora la fedele nutrice [3]), nel veder tanto soffrire la sua Zulèichâ, non si sa spiegar la causa dell'affanno; ora che ella do-

---

[1]) Canto 42°.

[2]) Testo cit., pag. 90, canto 42°, ottavultimo misràh.

[3]) Canto 43°.

vrebbe essere pienamente felice; e Zulèichâ, dopo di averle mostrato tutta la lotta ch' ella sostiene per raggiungere un bene, una gioia che assiduamente le sfugge, si affida finalmente a lei, perchè voglia recare [1]) a Jûsùf un messaggio d' amore, svelandogli tutte le ansie, tutte le pene dell' anima travagliata dalla lunga e infrenabile passione. Ma Jûsùf, saldo nel suo onesto proposito, pur riconoscendo tutto quello che la sua nobile compratrice ha fatto per lui, dice di non poter venir meno ai comandamenti del suo Dio, alla purezza della sua stirpe, alla fede verso il Visir, che gli ha dato il nome di figlio. Son queste quasi sempre le proteste che Jûsùf oppone alle ardenti tentazioni di Zulèichâ, e con esse il poeta, per mezzo della sua maestrevole arte, non fa che dar risalto al Corano (Sûra XII, v. 23): « Dio me ne liberi — risponde Jûsùf — ; il mio Signore (e qui i commentatori del Corano intendono alcuni Dio, altri lo stesso Putifar) mi ha fatto così generosamente dimorar in sua casa : gl' ingrati non saranno mai felici ! ».

Come già Zulèichâ alle prime repulse si era sentita punta nel suo amor proprio di donna e di principessa, così ora, fiaccata dall' ardore che non le dà pace, va ella medesima, umile e sommessa [2]), a chieder grazia al suo schiavo ! E all' intensa bramosia di lei, egli risponde con la consueta sua fermezza. Ella insiste e supplica, stimolata dall'amore, ed egli s'oppone e resiste all'assalto, fortificato dalla sua virtù. Il contrasto è reso vivissimo dall' arte di Giâmi ; sicchè, si voglia attribuire o no senso mistico a questa infrenabile ed instancabile ansia di un' anima per un bene che non può raggiungere, si deve pur riconoscere la vivezza e la verità della rappresentazione poetica, per cui questa figura di donna, bella e infelice, amante e non corrisposta, finisce per commuoverci e si àgita potente innanzi al nostro pensiero, non meno che altre figure simili della poesia indiana, della greca e della latina.

Invano Zulèichâ, accarezzando in cuor suo il sogno di soggiogare alfine lo schiavo superbo, cerca di adescarlo con ogni sorta di delizie e di tentazioni [3]) : Jûsùf è indomabile, e a tutto oppone la sua fede in Dio, e tutto debella con la saldezza della sua purissima anima. Zulèichâ allora, come chi sente che le proprie forze cominciano a venir meno contro un nemico inespugnabile, ricorre ancora alla sua fedele alleata, l' antica nutrice [4]) ; e costei, che ne sa più di

---

[1]) Canto 44°.

[2]) Canto 45°.

[3]) Canto 46° e 47°.

[4]) Canto 48°.

Armida, le fa sùbito intendere un malizioso stratagemma, per mezzo del quale Zulèichâ non potrà che riportar la vittoria desiderata: le suggerisce, cioè, di far costruire una splendida casa, simile all' Irem, il delizioso paradiso terrestre, e di far dipingere, con arte e naturalezza insieme, sopra ogni parete, in ogni angolo di essa, dappertutto, l' imagine della bellissima Zulèichâ mollemente abbandonata fra le braccia di Jûsùf.

Questo pare all' astuta donna, esperta nelle arti d' amore, un mezzo di seduzione sicuro per raggiungere il fine; e la costruzione della mirabile casa [1]), co' suoi sette quartieri, è abilmente descritta da Giàmi: è la solita profusione di oro, di argento, di avorio, di marmo, di onice, di cristallo, di gemme rare e preziose, che si trova, in generale, in tutte le descrizioni di ricchi palagi orientali, e che ha sempre allettato la fantasia di tanti poeti e novellatori, e ha trovato in essi la più varia e singolare espressione, facendo pensare a qualcosa che esce dai confini della realtà. La parte veramente caratteristica di questa casa è fornita dall' arte del pittore, il quale esegue fedelmente l' ordine ricevuto, ritraendo, dappertutto, le imagini dei due amanti, come la scaltra nutrice ha indicato.

Zulèichâ [2]) giunge ad attirar nella sua nuova dimora Jûsùf, e, con nuove preghiere e con nuove insistenze, gli esprime anche più vivamente l' ansia ardentissima che le àgita l' anima; e, a poco a poco, lo fa passare attraverso i sei primi quartieri della splendida casa; ma l' onestà di Jûsùf è, come sempre, incrollabile: finchè, giunti al settimo ed ultimo quartiere [3]), si svolge la scena culminante del poema, che è data tutta in sèguito tradotta, e che racchiude come il punto più alto di questa lotta tra Jûsùf e Zulèichâ, tra un bene inconseguibile e un' anima ansiosa di possederlo.

Dopo questa lunga lotta — per cui tutto il dolore della sconfitta tocca unicamente a Zulèichâ, giacchè Jûsùf riesce a fuggir via serbandosi puro — ella, privata ancora una volta del suo bene, proprio quando non avrebbe dovuto più abbandonarla, si smarrisce del tutto, e cede all' errore, e si lascia vincere dalla colpa al punto di accusar lo schiavo innocente.

E qui, per cinque canti [4]), il poeta ricalca le orme del Corano [5]), e nello

---

[1]) Canto 49°.

[2]) Canto 50°.

[3]) Canto 51°. (Il sette è scelto come numero simbolico).

[4]) Canti 52°, 53°, 54°, 55° e 56°.

[5]) Corano Sùra XII v. 25 a 35. — In parte, Genesi XXXIX, 13-20.

stesso ordine, parafrasandolo poeticamente alla sua solita maniera: giacchè, nel primo di essi, Zulèichâ, indispettita dal costante e acerbo rifiuto, accusa Jûsùf al Visir; nel secondo, segue la parafrasi della testimonianza del fanciullo in favore dell' innocenza di Jûsùf, provata anche più dal fatto, che, quando egli riuscì a fuggir via da Zulèichâ lasciandole fra le mani un brandello di tunica, questa era strappata dalla parte di dietro e non davanti; nel terzo, v' è il banchetto delle dame di Memfi, già innanzi accennato a proposito del Jûsùf e Zulèichâ di Firdusi [1]; nel quarto, poichè ogni arte, ogni mezzo è stato vano per l' appagamento delle voglie di Zulèichâ, ella ricorre ad una nuova violenza, e minaccia Jûsùf di gettarlo in fondo a una prigione; ma egli, inflessibile sempre di fronte ad ogni assalto del male e ad ogni colpo della sorte, esclama, come nel Corano: « O mio Dio! Una prigione è certo preferibile alla colpa a cui queste donne m' invitano » [2]; nell' ultimo, infine, Zulèichâ, in preda alla più viva commozione pei varii sentimenti che le turbano l'anima e nella speranza che pur una volta sia sodisfatta la sua brama, ottiene dal Visir che Jûsùf sia tratto in prigione.

Dopo questa parte, in cui prevale, come abbiam già notato in altri canti, l' elemento narrativo, lo stesso racconto del Corano offre al poeta l' occasione di esporre ad una nuova prova di ambascia l' anima di Zulèichâ: giacchè ella, pur disfogando il suo sdegno per l' amore non corrisposto e lusingandosi ancora di riuscir nel suo intento col nuovo mezzo di mandare in carcere Jûsùf, viene così ad allontanarsi di nuovo da lui; quindi, da una parte il pentimento della trista azione commessa, dall' altra il desiderio di rivedere il suo bene torturano in una nuova guisa la misera amante [3]).

Questo è come il terzo stadio dei lunghi travagli di lei, fatalmente condannata all' affanno della separazione dal suo diletto; nel primo, ella non può nulla, giacchè sarebbe stata follia voler conseguire l' amore di una vana e fugace imagine veduta in sogno; nel secondo, l' imagine del sogno diviene una realtà, ed alla sodisfazione della brama si oppone irremovibile il volere di lui; nel terzo, è ella medesima che, cedendo a un impeto di sdegno, consente che Jûsùf si allontani da lei. Sono come tre periodi di una passione intensa e inappagabile, nè si può dire quale sia il più doloroso fra essi: in cia-

---

[1]) Vedi pag. 6.

[2]) Cor. Sùra XII v. 33.

[3]) Canto 57°.

scuno, e in diversa maniera, il poeta ci fa sentire la voce di quest' anima in pena; ed anche ora Zulèichâ, dopo di aver disfogato [1]) in un triste gemito il suo dolore, in compagnia della fedele nutrice, prende la via del carcere di Jûsùf.

Ma fin quest' ultimo tentativo le riesce vano! Sicchè a lei non resta altro conforto che contemplare assiduamente dall' alto di un terrazzo della sua casa [2]) il tetto della prigione, in cui vive rinchiuso il suo amore; ella ha sempre fissi così gli occhi su lui: ed a lui, giorno e notte, volge il suo sospiro, pari ad Erminia del Tasso [3]), che, per tentare di scorgere il suo Tancredi, sale sull' alto della torre

> " Dalla cui sommità tutta si scorge
> L' oste cristiana, e il monte, e la pianura;
> Quivi, da che il suo lume il sol ne porge,
> Insin che poi la notte il mondo oscura,
> S' asside, e gli occhi verso il campo gira,
> E co' pensieri suoi parla e sospira ".

Qui il poeta ripiglia il suo racconto, secondo la leggenda del Corano; e, malgrado qualche accenno di carattere mistico in principio e in fine del canto, il poeta si dà pensiero soprattutto della parte narrativa: segue così l' episodio dei sogni del coppiere e del panattiere del re [4]), interpretati da Jûsùf, e poi quello del sogno del re medesimo [5]): Jûsùf è invitato a recarsi alla reggia per interpretare i sogni; ma, prima che egli vi giunga, viene in luce la sua innocenza, per opera del re stesso, e Zulèichâ è costretta a confessare la propria colpa. Jûsùf spiega il sogno del re [6]), ottiene il favore di lui, diviene Visir dell' Egitto, passando così, d' un tratto, dalla prigione al sommo degli onori.

Ma, come la fortuna fa innalzare il giovine ebreo, così fa precipitar nell' abisso delle sventure la povera Zulèichâ; come la sorte fa giustizia alla

---

[1]) Canto 58°.
[2]) Canto 59°.
[3]) Ger. Lib. Canto VI.
[4]) Canto 60° (Cor. Sùra XII v. 36 a 42).
[5]) Canto 61° (Cor. Sùra XII v. 43-53),
[6]) Canto 62° (Cor. Sùra XII v. 54 e 55).

virtù dell' uno, così condanna inesorabilmente l' altra ad una pena, ch' è peggior della morte; giacchè ella, priva di Jûsùf, che è l' unica aspirazione di quell' anima ardentemente innamorata, priva del suo consorte, di tutti i beni della terra, ritraendosi in una triste solitudine, piomba in profonda miseria. Le continue angosce, il lungo pianto, le indomabili ansie la fan piegare sotto il peso dei più acerbi malanni; Zulèichâ perde la bellezza, il dolore la invecchia, le lagrime di sangue ch' ella versa dagli occhi la rendono cieca; e poichè ora non può rimirar più il suo amico diletto, corre là, presso la via dove passa a cavallo in tutto il fulgore della sua gloria il nuovo Visir, Jûsùf; e, mentre i fanciulli si prendon gioco di lei, la misera amante si racconsola al pensiero che il suo bene le passa daccanto, e « si conforta solo all' effluvio ch' egli le lascia impresso nell' anima ».

Tutto lo strazio a cui è condannata questa donna, solo per aver troppo amato, è reso dal poeta in due canti [1]), che sono dati in sèguito tradotti, e che rappresentano come l' ultima e dolorosa prova, per cui quella deve passare prima di toccar la mèta desiderata. Infatti, Zulèichâ intende come non il falso idolo [2]), ch' ella ha sinora adorato, le possa dar lena a raggiungere il suo fine, ma solo Colui, innanzi al quale gl' idoli stessi cadono infranti, il vero Dio, cioè: ed ella spezza allora il suo idolo, e al vero Dio scioglie finalmente la sua preghiera, nell' abbandono dell' anima, purificata dalla fede vera e lavata da ogni colpa.

Nel canto che segue [3]), ch' è l'ultimo dei canti di cui si dà qui appresso la traduzione, Zulèichâ può, fatta pura in tal guisa, presentarsi a Jûsùf, e ottener da lui la bellezza, la gioventù, l' amore: infatti, poichè egli ne ha l' assenso da Dio [4]), si appresta a celebrar la sua unione con Zulèichâ.

In questo punto, il poeta segue la tradizione, che fa unire in matrimonio Jûsùf e Zulèichâ, la quale era rimasta vedova di Kitfîr (Putiphar), serbando però sempre la sua verginità [5]): tralascia indi tutto quel che segue nella Sûra XII^{a} [6]) delle relazioni di Jûsùf co'suoi fratelli, e si sofferma a descrivere con tutto il lusso

---

[1]) Canti 63° e 64°.

[2]) Canto 65°.

[3]) Canto 66°.

[4]) Canto 67°.

[5]) Corano op. cit. vol. II p. 42 nota *i*.

[6]) Da v. 58 alla fine; lo stesso, quasi, ch' è nella Genesi.

dei simboli e delle metafore orientali l' unione di Jûsùf e Zulèichâ; e riesce con tanta verità di rappresentazione nel suo intento, che basta la lettura di questo canto per dimenticare interamente tutti i precedenti accenni mistici. Il Griffith, che di tali ultimi otto canti del poema dà una sommaria indicazione, di questo si limita a dir solo: « The marriage. . . . is celebrated with great pomp and rejoicing » [1]; e il Rosenzweig, che pur traduce il poema sino alla fine, tralascia di questo canto 20 emistichii e si contenta di ricordare il XX° canto del Furioso (secondo le edizioni più note il XXVIII°).

Ma, dopo che Zulèichâ ha provato l' amor terreno [2], con l' aiuto della fede vera si sente a poco a poco trasportata al di sopra delle cieche voglie del senso, come se una forza arcana la traesse dalla terra verso il cielo; e Jûsùf, che la vede sì piamente inclinata alla devozione verso il vero Dio — come già ella in altri tempi aveva fatto costruire per lui una splendida e voluttuosa dimora — così fa sorgere per lei una cella di adorazione (ʿibadet-chânèh), tempio degno di quell' anima purificata dalla grazia divina.

Infine, Jûsùf vede in sogno il padre e la madre sua, che lo chiamano al cielo [3]. E poichè Zulèichâ non può resistere allo strazio di restare in terra divisa da lui, e poichè Dio stesso le ha consentito di congiungersi per sempre col suo Jûsùf, muore anch'essa e segue così, anche nell'estremo destino, il compagno diletto [4].

A questo punto finisce la storia dei due amanti; ma, qui, il poeta aggiunge ancora quattro canti di carattere ora gnomico ed ora mistico [5], in cui egli dapprima muove un triste lamento contro il cielo, contro il fato, cioè, in poter del quale tutti ineluttabilmente viviamo; dà poi dei notevoli precetti e consigli al suo figliuolo; rivolge ancora una esortazione a se stesso, motivo poetico che ricorre spesso nei mistici persiani, contro la mutabilità di tutto ciò che ne circonda e che pure non è altro che illusione; e conchiude ringraziando ancora Dio, per avergli concesso di compiere alfine l'opera sua.

Il poema si chiude così come era incominciato; e quest'ultima parte, congiunta con quella che al poema stesso serve d'introduzione, vien quasi ad incorniciare

---

[1]) Griffith, op. cit., p. 302.

[2]) Canto 68°.

[3]) Canto 69°.

[4]) Canto 70°.

[5]) Canti 71, 72, 73, 74 ed ultimo.

il quadro, vasto e vario insieme, che l' arte di Giâmi ci ha posto dinnanzi: è un tanto caratteristico intreccio di colori diversi, un così originale innesto degli elementi più distinti fra loro, dal fantastico al reale, dal simbolico al romantico, dal mistico al sensualistico, che davvero — come accenna il poeta stesso nel canto undecimo [1]) — ci par di assistere all' opera di un mago.

Da quello che abbiam detto innanzi sul poema di Giâmi in generale, dalle osservazioni che, a volta a volta, abbiam fatto nell' esporre il poema medesimo, dai canti più notevoli qui appresso tradotti, si può avere un' idea abbastanza chiara del carattere di quest'opera; la quale, pure appartenendo al periodo che segna appunto il principio della vera decadenza della letteratura romantica persiana, quantunque scritta dal poeta all' età di settant' anni, rivela, accanto alle frequenti concessioni al misticismo e alle più cesellate sottigliezze di forma imposte dal gusto del tempo, una profonda conoscenza delle passioni umane, una innegabile maestria nella forma poetica, un fiorente vigor giovanile nell' impeto della concezione artistica.

[1]) Misrâh 60. — Espressione comune anche ad altri poeti orientali.

III.

PRELUDIO

—

[1] Schiudi il bocciuolo, o Dio, della speranza,
Mostrami un fior da l' Èden tuo : fa bello
Col fiore il mio giardin, con la fragranza
Di quel bocciuolo inebbria il mio cervello !
Che intender di tue grazie l' abbondanza
Io possa in questo di miserie ostello !
Che a te sia grato il mio pensiero, e sia
Selva di lodi a te la lingua mia !

[2] Nei Fasti del pensier, dì fortunato,
Nell' agone del dir, gloria m' assenti :
Se un cor, di tante gemme arca, m' hai dato,
Libri la lingua mia gemme fulgenti ;
Tu impresso all' estro hai muschio profumato,
Fa che pregna la terra or ne diventi ;
Di sparger miele al calamo dà l' arte,
E d' ambra effluvii spandan le mie carte !

[3] Non ha confini il Canto, e solo resta
Di questo libro il nome : in tal celliere
Di dolci istorie, più non suona or questa.
Venner compagni a ber, vuoto il bicchiere
Gettâro, e via ; nè alcun più omai si desta,
Dotto o profano, in questo nappo a bere :
Vieni or tu, Giami, e vinci ritrosia,
Quel che hai ne dà, claretto e feccia sia !

—

LA BELLEZZA

[1] Nel ricetto ove informe era ogni essenza
E ascoso in fondo al nulla il mondo istesso,
Ente vi fu senz' altro in coppia, e senza
Colloquio di Tu e Noi: beltà fu desso;
Che, senza i ceppi dell' altrui presenza,
Splendea del proprio lume in sè riflesso;
E avea, damo vezzoso, in quel ricetto
Puro il gheron da colpa e da sospetto.

[2] Giammai specchio mezzano fu al suo volto;
Nè del pettin la mano ha carezzato
Quei ricci, o brezza il crine gli ha sconvolto,
O collirio il fulgor degli occhi ha ombrato;
Nè il verde a un sì bel fior mai sfoggio ha tolto,
Nè a tal rosa usignuol fu mai dallato:
Puro in viso di nèi, chiuso a ogni guardo,
In sè torceva de' suoi vezzi il dardo.

[3] Ma in ogni aspetto ove bellezza impera,
Cortine la beltà mai non sopporta;
Nè di soffrir velame ell' ha maniera,
Chè da finestra appar, se chiudi porta:
Guarda, allor che smagliante è primavera,
Pianta di tulipan tra rupi sorta,
Come tra i massi il vago fior s' affacci
A svelar sua beltà pur dai crepacci!

4 Se nato in core un ideal ti sia
Che tra gli eguali suoi raro si scerna,
Da quel fantasma niun poter ti svia,
Anzi il dire o l' udire ognor l' esterna:
Ovunque è il Bello, è tal sua legge; e pria
Diè questo impulso la bellezza eterna,
Chè, attendando ella fuor di sue contrade,
Le basse sfere ed i mortali invade.

5 Da ogni specchio beltà mostrò un aspetto,
E ragionar di lei tutti s' udiro:
Lanciò suoi dardi a principe e soggetto,
E il capo ai re, qual ciel, volger fe' in giro;
Ogni asceta in sua laude fu costretto
In estasi a levar per lei lo spiro;
Sclamò del mar celeste il pescatore:
« Sia gloria a questo altissimo signore! »

6 Dal suo raggio un baglior venne alle rose,
Da queste un' ansia all' usignuolo in core;
La face n' ebbe guance luminose,
La farfalla bruciò per quel fulgore;
Da quel lume ebbe un dardo il sole, e pose
Fuor d' acqua il capo del bel loto il fiore:
Da tal sembianza Lèila ornò l' aspetto
E da ogni crin Megnùn trasse in affetto.

7 Di Scirìn al sorriso aprìa la bocca,
A Pervìz e Ferhàd il cor rapiva:
Di Cànaan l' astro l' orizzonte tocca,
E già Zulèicha del suo senno è priva!
Dove quel bello di fulgor ribocca,
D' aprir le sue cortine al vulgo schiva:
È qual mistero fra cortine ascoso,
Mèta che d' ogni cor turba il riposo.

8 Vita è al core l' amor di quel sembiante,
È nell' amor di lui paga ogni ebbrezza :
Un cor di belli innamorati amante,
Se pur non sappia, è preso a tal Bellezza.
Fatui pensieri, orsù, smetti all' istante :
L' affetto è in noi, ma in quella è la vaghezza ;
Se tu sei bello e nell' amor lodato,
Da lei spuntò l' amor ch' è in te irraggiato.

9 Tu sei lo specchio, essa lo specchio abbella ;
Tu sei velato ed ella è manifesta ;
Lo specchio stesso, se ben miri, è in quella ;
Dei tesori è tesor ; senz' essa, resta
Fra noi sol ombra vana ; e la favella
Di lei niun savio ad esplicar s' appresta :
Meglio è verso l' amor torcer la mente ,
Chè, a non parlar d' amor, siam niente, niente !

—

L' AMORE

—

[1] Quel non è un cor, che dall' amore è sciolto;
Limo è un corpo, d' amor senza dolore;
Torci dal mondo al duol d' amore il volto,
Chè un mondo bello è il mondo dell' amore;
D' amor travaglio a te giammai sia tolto,
Nè senz' amor vi sia nel mondo un core!
Rotar fa il cielo dell' amor l' affanno,
Strazi alla terra le sue pene dànno.

[2] Servi l' amor, libero acciò tu viva;
Se vuoi gioia, al suo duol t' abbraccia anelo:
Foco ed ebbrezza dal suo vin deriva,
Da ogn' altra cosa indifferenza e gelo;
Rimembranza d' amor gli amanti avviva,
Storia d' amor n' alza la fama al cielo:
Se non avea Megnùn tal vin libato,
Chi l' avrìa ne' due mondi nominato?

[3] Vissero a mille arguti e savî, e in petto
Non provarono amor: traccia veruna
D' essi quaggiù non resta, o nome eletto,
Nè lor novella è in man de la fortuna.
V' han tanti augelli di leggiadro aspetto,
Ma niun mai ne fa motto: e pur, se alcuna
Fiaba d' amor narran gli amanti, solo
Rammentan la farfalla e l' usignuolo.

[4] Se in cento cose al mondo esperto vai,
Sol l' amore da te ti slaccia intiero :
Simbol sia pure, non lasciarlo mai,
Chè t' è guida efficace ad ogni vero ;
Se prima *èlif ba ta* legger non sai,
Puoi del Coran tu legger nel pensiero?
Così, novizio chiese ad un anziano
Che dell' alma al cammin dèssegli mano.

[5] E quei : « Se ignori dell' amor la via,
Divieni amante, e poi ritorna a noi :
Se della forma il vin non saggi in pria,
D' alti sensi gustar fondo non puoi ;
Ma all' imago il tuo piè fermo non sia,
Vadan oltre un tal ponte i passi tuoi :
Se in queto albergo vuoi trovar tu schermo,
In capo al ponte non convien star fermo ».

[6] Da che nel mondo io son, sia lode a Dio,
Franco il mio piè, d' amor la via percorse :
Quando la poppa da mia madre ebb' io,
Sangue d' amor col latte ella mi porse ;
Se bianco ora qual latte è il crine mio,
Sempre, al pensier, d' amore il gaudio corse ;
Giovinezza e vecchiaia amor livella,
E a me pur, tal malia lieve favella :

[7] « Poichè vecchio in amor sei diventato,
Orsù, Giami, fa core, e tal leggenda
Detta, morendo, al calamo affilato
Che, vestigio di te, tuo posto or prenda ! »
Sì mi spirò l' amore, e il pensier grato
A rincontrarlo corse in sua vicenda,
Fu ligia a quel voler l' anima mia
E diè norma a una tal nova magia.

[8] All' opra io son! Se grazia Iddio m' assente
Che alla mia palma il frutto alfin sia dato,
Stile arguto uscirà dal core ardente,
Chè l' estro arde al cantor lo stile usato:
Lancerò fumo al ciel, l' occhio fulgente
De le stelle sarà di pianti ombrato;
E a tal punto elevare il canto anelo
Che grazie mi farà di plausi il cielo!

—

LA PAROLA

—

[1] D' amore al canzonier preludio, all' orto
D' amor vaga primizia è la Parola;
In nulla più che in lei l' ingegno è assorto,
Nè, qui, più dura una memoria sola:
« Quanto di vecchio e nuovo al mondo è sorto
— Afferma il saggio — vien da lei »; trasvola,
Soffio di vita, al calamo, cui l' arte
D' inceder spira e d' avvivar le carte.

[2] Con un tal soffio il calamo animato,
Dall' occhio suo spuma vital dà fuore;
E il mondo e i corpi ond' esso è circondato
Di quella spuma inebbriansi al fervore;
Mentre a far motto il labbro é affaticato,
Nel mistico giardin germoglia un fiore:
Ansante l' alma pel gheron lo coglie,
E dall' aiuola rigoglioso il toglie.

[3] Già vêr l' orecchio la parola è volta,
E, giunta, in istupor la mente immerge;
Come al petto bocciuol, dal core è accolta,
E lo spirto a incontrarla a voi s' aderge:
Gioie di riso al labbro dà talvolta,
Or con brina di pianto gli occhi asperge;
Ride, per lei, labbro dal duolo affranto,
Labbro in riso, per lei, s' atteggia al pianto.

4 Se in essa or veggio tal valor divino,
Tolga il Cielo che schivo io mai ne sia;
In libar m' affannai cotesto vino,
Finchè m' ha colto la vecchiezza ria!
Ma pure, or tanto vo' adoprarmi insino
Che lungi io scuota la vecchiezza mia:
Darò fuori l' arcan ch' è al core in fondo,
Sorridere farò, piangere il mondo.

5 Vecchia è di Chósru e di Scirìn la gloria,
Nuovo or di Chósru regnerà sembiante;
Di Lèila e di Megnùn passò memoria,
Ma or io, qual parrocchetto, a me dinnante
Zucchero avrò tuttor, nel dir la storia
Del bel Jusùf e di Zulèicha amante:
Dio fra le storie la chiamò più bella,
Nel più bel modo io ne dirò novella.

6 Poi che tal Vero ci svelò il Profeta,
Più non v' è loco alla menzogna; il core,
Di ciò ch' è falso mai non si rallieta;
Alla parola è il ver fregio migliore;
Luna che manca, il suo fulgor ne vieta;
Perchè fallace, è scialbo il primo albore;
Ma quando l' Alba appar chiara e sincera
Pianta in cielo del sol l' aurea bandiera.

7 Non brilla il falso, d' artificio ornato:
Se pur di ricche stoffe un brutto vesti,
Quel brutto in bello non cangia broccato,
Ma avvien che brutto anco il broccato resti:
A rosea guancia sta color rosato,
Chè roseo cresce se con roseo innesti;
Se il roseo spalmi sovra un fosco viso,
In questo, sol vedrai fosco un intriso.

[8] Nessun fu amato qual Jusùf al mondo ;
E sua beltà sull' altre al punto crebbe,
Che, se v' è mai leggiadro a niun secondo,
Un secondo Jusùf dir si dovrebbe ;
Nutrì Zulèicha tal amor profondo,
Che il primato in amar fra tutte s' ebbe :
Fanciulla e vecchia, in lieta e in ria fortuna,
La fiamma nell' amar fu in lei sol una !

[9] Dopo i malanni e la vecchiezza, quando
Le arrise ancor la giovinezza bella,
Sol di fedele amor la via calcando,
Nacque, visse e morì, d' amore ancella.
Entrambi io canto in questo libro, e spando
Per lor le gemme de la mia favella :
Ogni valsente ch' io spendo per loro
M' aduna di saper nuovo tesoro.

[10] Se mai sperar da un generoso io posso
Che un briciol del mio libro almen sia letto,
Non, qual libro, ei mi volga in faccia il dosso,
Nè, qual calamo, freghi sul mio detto :
Se, a volta a volta, da una menda è scosso,
Non m' aggravi sul capo il mio difetto ;
A rammendarlo, invece, ei ponga ogn' opra,
E, se nol può emendar, che almen lo copra !

—

LA PRIMA VISIONE

—

[1] Gioconda come l' alba della vita,
Qual gioventù, la notte era ridente:
Ogni umana vicenda omai sopita,
Pesci ed augèi dormian placidamente.
Nel terrestre giardin, che a mille invita
Gli occhi a mirar la sua beltà fulgente,
Posavan tutti entro al notturno velo,
E sol le stelle aprìano gli occhi in cielo.

[2] Notte i sensi al guardian rapìa già lento,
Nè sonaglio s' udìa più tintinnare;
Ratteneva del cane ogni lamento
La coda al muso attorta qual collare;
Col capo sotto l' ali, il suo concento
L' augel notturno non potea vibrare,
Quasi che l' ala, come acciaro acuto,
Tronca la canna, lo rendesse muto.

[3] L' alte cupole intorno al regal tetto,
Cui la scolta vegliar tentava invano,
Di papaveri enormi avean l' aspetto
Che assopivano i sensi del guardiano;
Al sonno anch' esso il tamburin costretto,
Al rullo usato inetta avea la mano;
Nè dall' alto il Muezzìn col sacro bando
Dal letargo i dormenti iva destando.

[4] Dorme Zulèicha : chiuso l' occhio quale
Vago narciso appar ; de le odorose
Chiome i giacinti coprono il guanciale,
Rose spargon le membra sue vezzose ;
E ogni riccio a un pennel di seta eguale
Pinge un vago profil su quelle rose :
L' occhio in lei posa dall' esterne forme,
Ma l' occhio dello spirito non dorme.

[5] Ecco, un giovin le appare all' improvviso :
Giovin — che dico ? — la sua gioia ha innante !
Vince in beltà le Hurì del paradiso
L' almo aspetto di luce radïante :
Lor grazia e lor vaghezza egli ha conquiso,
E rapito ogni vezzo al lor sembiante ;
Come bosso ei s' aderge, e innanzi ad esso
Schiavo s' inchina il libero cipresso.

[6] Le sue chiome fluenti son catene
Che il piè del senno avvincon d' ogni core :
Tale un fulgor dalla sua fronte viene
Che di luna e di sol vince il fulgore ;
È l' arco delle sue ciglia serene
Il Mihràb d' ogni puro adoratore,
Mentre sovra il suo vago occhio assonnato
Quell' arco par come uno schermo ambrato.

[7] La sua guancia è una luna che risplende
Dell' alto paradiso in su la vetta ;
Vivi i narcisi dei begli occhi rende
Solo il collirio di sua grazia schietta :
Luna che solo a lanciar dardi intende,
Ognor col ciglio sovra i cor' saetta ;
Mentre i rubini de la bocca bella
Versano intorno miel, quand' ei favella.

[8] Zucchero sparge dai rubin' ridenti,
E, qual lampo tra il rosso dell' aurora,
Brillan tra il labbro le perle dei denti;
Vivida luce il volto gli colora;
Sembrano corvi tra rosai fiorenti
I nèi sul volto che ogni grazia infiora:
Vi spicca al par d' un roseo pomo il mento,
Ed han le braccia sue nitor d' argento.

[9] Basta uno sguardo, un sol istante, ed ella
Vinta riman; quella gentil persona
Delle Hurì, delle Pèri è assai più bella:
Non un, Zulèicha, mille cuor' le dona!
D' amor la pianta in sen de la donzella
Dal sogno spunta, e mai non l' abbandona:
In cor le lancia quel fulgor tal foco,
Che pace e fè ne strugge a poco a poco.

[10] Ad ogni anel di quella chioma ambrata
Ella un filo de l' anima avvolgea;
La pupilla di sangue era inondata,
Per lui, zona di schiava ella cingea:
In lui scorse di nèi la guancia ornata,
Ed avvampò, qual ruta, in fiamma rea;
Quel roseo mento il cor le ha preso e domo:
Che non farà, per côrre un sì bel pomo?

[11] La diva forma agli occhi sfugge, e impressa
Ognor più viva a lei sta nel pensiero:
Ma Zulèicha, rapita or già a se stessa,
Nel simbolo s' adagia e non nel vero;
Se avesse mai quel ver compreso, anch' essa
Avrìa calcato il mistico sentiero;
Ma ormai prigion d' una terrena forma,
Dell' Idëal non può trovar più l' orma!

[12] È vana illusïon che c' incatena,
E schiavi siamo noi d' un simbol vano :
Se un lampo entro la forma non balena,
Come indagar del suo Fattor l' arcano ?
Sa l' assetato che una stilla appena
V' è nella brocca, e stèndevi la mano ;
Ma, s' ei potrà tuffarsi in dolce mare ,
Non più a la stilla tornerà a pensare !

—

ANSIE D' AMORE

[1] Già il corvo de la notte spicca il volo,
E canta il gallo al novo dì sereno ;
Già la rosa al sospir dell' usignuolo
Fuor delle coltri mostra il vago seno ;
Delle viole i ricci, ed il bocciuolo
Dei gelsomini di rugiada è pieno :
Dal fàscino notturno invasa l' alma,
Dorme Zulèicha assorta in dolce calma.

[2] No, non è sonno, ma un deliquio strano,
Dopo l' ansie di notte, al far del giorno :
Già le ancelle le baciano la mano
E prostrano la fronte al letto intorno ;
Quand' ella toglie il velo al tulipano
Degli occhi belli e guata il suo soggiorno,
Come per luna e sol brilla orïente,
Tra le coltri il suo collo appar fulgente.

[3] Svanita del garzon l' imagin lieta,
Ella si stringe in sè qual fiore al gelo ;
Per quell' agil cipresso arde inquïeta ;
Vuole i lini squarciar sul petto anelo
Qual fior sue vesti, ma il pudor lo vieta,
E il piè le infrena a rassegnarsi al Cielo :
Come rubino in sen di roccia accolto,
Serba il segreto in fondo al cor sepolto.

4 Ben le sanguina il cor, ma niuna stilla
La sua ferita altrui fa manifesta;
Se gaio il labbro in novellar le brilla,
Cruccio di tai novelle in cor le resta;
Se di riso la bocca le sfavilla,
L' alma è, qual canna, a cento nodi intesta;
Mentre arguta ha la lingua, ha in sen frementi
Della fiamma d' amor le lingue ardenti.

5 Gli altri intorno a guatar move le ciglia,
Ma legato è il suo core a un solo affetto.
Dov' è in sua mano più del cor la briglia?
Ove la volga, ha innanzi il suo diletto!
Di batter altra via non si consiglia;
Drago, Amor, fra sue zanne il cor le ha stretto:
Fuor del suo caro, ell' altro non desia,
Nè v' è chi fuor di lui pace le dia.

6 S' ella parla, a lui volge ogni parola;
Se brama ell' ha, sol ei brama le infonde;
Mille fiate al suo labbro l' alma vola,
Finchè d' oblio le dà calme profonde
La notte che gli amanti racconsola
E nel mistero i lor segreti asconde;
E a notte e non al dì lor lode viene,
Chè questo squarcia il vel, quella il sostiene.

7 Del duolo a la parete ha gli occhi intenti,
E come un' arpa, curvo il dorso, appare:
E corde son le lagrime fluenti,
E n' è l' accordo un lungo sospirare;
Le sue voci dall' anima erompenti
Ne son come le note or cupe or chiare;
E in quella cara visïone immersa
Perle da gli occhi e da le labbra versa:

[8] « Nitida gemma, in qual miniera stai,
Tu che sparger mi fai gemme di duolo?
Tu m' hai rapito il core, e pur non m' hai
Il tuo nome svelato ed il tuo suolo:
Chi il tuo soggiorno mi potrà dir mai?
Chi susurrarmi il tuo bel nome solo?
Sei re? qual nome hai tu? — Sei luna? e allora
Dimmi, fra quali stelle hai tu dimora? »

[9] « Niuna, qual me, incateni il fato avverso!
Chè il cor non ho, nè ho quei che a me l' ha tolto!
Sangue dal cor, sangue dagli occhi verso
Da che la pace mi rapì il tuo volto;
Schiva di sonno or fatta, ho il core immerso
Nel fuoco del dolor che l' ha sconvolto:
Per non esser, qual foco, ardente e rio,
Chè non aspergi d' acqua il foco mio? »

[10] « Ero un fior nel giardin di giovinezza,
Di vita al fonte ero in freschezza eguale:
Le trecce mie non scompigliò mai brezza,
Spina al mio piè giammai non fè alcun male:
M' ha un sol tuo sguardo alle tempeste avvezza;
Tu di spine hai cosperso il mio guanciale!
Persona dilicata più che rosa
Sovra un letto di spine or come posa? »

[11] Così, tutta la notte in pianti geme,
Ma le tracce ne asconde al dì novello;
Sovra il guanciale il roseo volto preme,
Dà al letto il corpo, qual cipresso, snello;
Ma sul labbro che insiem sànguina e freme
Del silenzio tuttor preme il suggello:
Sì, notte e dì, nel pianto e nel dolore
Passano tristi di Zulèicha l' ore.

—

BAZIGHA

—

[1] Solo non nasce dagli sguardi amore,
Chè pur dai detti vien cotal ventura;
Beltà che per l' orecchio entra nel core
La pace e il senno ruba all' alma; e cura
La mezzana d' amor non ha maggiore
Che ragionar d' una gentil figura,
Finchè due, che s' ignorano a vicenda,
Innamorati l' un dell' altro renda.

[2] È in Egitto una bella, dei potenti
Aditi onor: se ridon nel suo viso
Tra il corallo le perle de' bei denti,
Memfi è piena di miel pel dolce riso;
Da la dolcezza dei labbri ridenti
Fino il cor dello zucchero è conquiso;
Se sparge miel la bocca sua vermiglia,
Dello zucchero è invidia e meraviglia.

[3] Giulebbe, ch' entro a limpido cristallo
Impietrito divien, per gelosia
Dà del capo in un sasso; ed è in gran fallo
Se comparar si voglia in leggiadria
Con quel vivido labbro di corallo,
Ch' è sì tenace se baciar desia,
Ch' è più fiammante e saldo del rubino,
Del miel più dolce, e fluido più del vino.

[4] Fa gelose le Hurì, flagello è al mondo,
Memfi scompiglia co' pugnaci vezzi :
I più grandi e leggiadri amor profondo
Le serban tutti a' suoi disdegni avvezzi ;
Chè al ciel poggia il suo capo, e al core in fondo
Alcun non ha che non derida o sprezzi :
Pel superbo fulgor del suo lignaggio,
Non volge, a un solo, dei begli occhi il raggio.

[5] Ma quando insino a lei giunse novella
Del bel Jusùf e le sue lodi tante,
Di vivo amore palpitò la bella
Per quel di luna fulgido sembiante ;
Come di lui si sparse il grido, in quella
Amor pose radice in un istante ;
Di vederlo nutrì desire e speme,
Chè, certo, udire di vedere è seme.

[6] Fra sè pensò quant' ei valer potesse ;
Fe', in raccorre un tal prezzo, il cor beato :
Mille camelli d' alta stirpe elesse,
Carchi di muschio, gemme, oro e broccato.
Quel ch' ella più pregiato e vario avesse,
Ed atto più d' amore al bel mercato,
Tutto approntò, la via di Memfi prese ,
Poi che vuote sue stanze avea già rese.

[7] Mentre all' Egitto rivolgeva il piede,
Lieto in città correane il grido a ogn' ora ;
Ma, giunta, di Jusùf ella sol chiede,
Vuol che le additi ognun la sua dimora ;
Poi che n' ha certo indizio, al gaudio cede,
E volge i freni a quei che l' innamora :
Una bellezza ignota a umana mente,
Pura dal fango avito, è a lei presente.

[8] Non mai fu visto nel mondo terreno,
Nè mai nuove s' udîr d' un tal fulgore :
Non appena l' affisa, ella vien meno;
In estasi gentil, dei sensi è fuore!
Ma poi che i sensi fêr ritorno appieno
E desta fu dal sonno e dal torpore,
La lingua al domandar sciolse la bella,
Gemme chiese al tesor di sua favella :

[9] « Dì, tu che sei di vero ben la fonte,
Chi tua beltà di tanti vezzi ha ornato?
Chi splendido fe' il sol de la tua fronte?
Sul viso tuo, dal primo velo ombrato,
Di dolci baci chi lasciò l' impronte?
Profil sì netto qual pittor t' ha dato?
Chi t' allevò come cipresso altiero?
Chi del ciglio curvò l' arco guerriero? »

[10] « Fulgor chi diede a le ricciute anella?
Il fior di tua beltà chi nel giardino
Sì fiammante educò? Chi così snella
Ti diede ogni movenza nel cammino?
Chi la grazia gentil de la favella
Apprese al tuo bel labbro di rubino?
Chi si riposa sopra il tuo bel volto?
Chi di riccioli ornò quel crin sì folto? »

[11] « Chi degli occhi il narciso al sol t' aperse
E dal sonno del nulla il trasse a vita?
Chi i denti tuoi, scrigno di perle terse,
Col corallo serrò che ogn' alma invita?
E, d' ambrosia ripien, chi mai t' immerse
Il fossetto nel mento? Alla fiorita
Guancia gli ambrati nèi chi impresse e pose
Di bruni corvi il nido in fra le rose? »

[12] A tali accenti, con parlar giocondo
L' altro a quell' ansio cor così diè lena :
« Me creato ha un Fattor, del cui profondo
Mare una stilla poss' io dirmi appena :
Di sua grandezza un punto è il cielo ; è il mondo
Fior del giardin di sua beltà serena ;
Raggio è il sol nel fulgor di sua sapienza,
Il ciel goccia è nel mar di sua potenza ».

[13] « Noi da l' argilla a sua sembianza ha fatto,
E del suo viso un raggio in tutti ha impresso ;
Il suo splendore è d' ogni macchia intatto,
Ma indagarne il mister non è concesso ;
In quanto di più bello il guardo è tratto,
È, se ben miri, il volto suo riflesso.
L' imago hai vista ? Al Ver drizza la mente :
Luce imagin non ha, s' è il ver presente ».

[14] « Se dal Ver, tolga Dio, tu ti diparti,
Stremo il riflesso, senza luce, muore ;
Poco dura un riflesso : oh non fidarti
Della rosa al mutabile colore.
Vuoi costanza ? Nel Ver devi specchiarti,
Chè lo svanir d' un bene è strazio al core ».
Quando la saggia donna udì tai detti,
Piegò il tappeto dei terreni affetti.

[15] Poi disse : « Allor che di te nuove intesi,
Impressi nel mio cor vivo un desio ;
A bramare te sol d' allora appresi,
Per cercarti abbassai l' orgoglio mio :
Come te vidi, a un tremito m' arresi,
Di spirare al tuo piè desire ebb' io ;
Ma tu, che del mister squarciasti il velo,
Mi désti indizio d' un fulgor di cielo ».

[16] « Col tuo verace dir colpisti il segno,
Sì ch' io volsi mie brame in altro lato;
Rotto hai l' incanto di mia speme, e pegno
Tu, da un atomo d' or, del sol m' hai dato:
Ambir l' amor divino or io disegno,
Chè già un simbolo in te di quello ho amato:
Vana è, se l' occhio sopra il Ver si posa,
D' ogni simbol la brama impetuosa ».

[17] « L' occhio m' apristi al ben: con saldi anelli
All' amor d' ogni amante or tu m' annodi;
Tutt' altro affetto struggi, e m' affratelli
Col divo Spirto in sì celesti modi;
Fosse una lingua ognun de' miei capelli,
Con tutti allora vorrei dir tue lodi:
Com' esser grata? E con qual labbro poi
Un briciol dir de' beneficii tuoi? »

[18] Dopo tai voci — Addio — gli disse, e addio
Disse alla brama del suo cor sì viva:
Sorger si vide un santuario pio,
Una cella devota al Nilo in riva;
E ricchezza e poter messo in oblio,
Ivi ella albergo ai poverelli offriva:
Di quei beni a goder già ognun s' appresta,
Sì che a lei per un dì pane non resta.

[19] Serto non più di ricche gemme adorno,
Ma veli toglie semplici e modesti;
Non bende d' or, ma cenci al capo ha intorno
Cui legge è per ognun che il piè calpesti:
Ha il nobil raso ed ha la seta a scorno,
E sol di feltro vuol ruvide vesti:
In sua man, di monili or fa le veci
Lungo un rosario a noverar sue preci.

[20] Chiusa in quel santo ostello, e a Dio rivolto
Dal mondo il viso, al sacro tempio guata;
Ed un grembial di cenere raccolto,
Lo stende in cambio d' un letto di fata;
Ad un guancial di pietra affida il volto,
E in tal martìr da tutti è lacrimata:
Là, fin che giunse di sua vita il fine,
Alle sante obbedì leggi divine.

[21] Presso a morte, a spirar già si prepara,
Al pari degli eroi, serena e calma;
Nè quell' ora le fu di gioie avara,
Chè il suo amor vide in estasi, e diè l' alma. —
O cor, fortezza da tal donna impara,
Compiangi pur l' invidïata salma,
Ti duoli se tal duol non t' è concesso,
Se non piangi per lei, piangi te stesso!

[22] Tu sol di forme vago, un solo istante
Lasciato il loro amor non hai finora;
Svanisce ciò che ha di beltà sembiante,
E ad una forma segue un' altra a ogn' ora!
Non premer sulla terra il piè costante,
Nè cangiar sempre, quale augèl, dimora:
Cerca del mondo più superbi nidi,
Là, dove regna l' Idëal, t' assidi.

[23] V' ha mille forme, un Idëal; nè mai,
Se forme in alternar sei sempre assorto,
Sollievo ed unità trovar potrai;
Chè vece alterna sol, dubbio, sconforto,
Ov' è numero, uniti troverai;
Resta in quell' un come in securo porto;
E, se urtar l' inimico non t' è dato,
Sta chiuso in rocca, e ti puoi dir salvato! —

—

LOTTA D'AMORE

—

[1] Poi che il settimo ostel Zulèicha vede,
Così leva dal cor la voce mesta :
« Poni, Jusùf, a me su gli occhi il piede,
Ma in sì fulgido albergo il passo arresta ! »
Ella d' amor quella gioconda sede
Chiuse con chiave a laccio d'or contesta ;
E un ricetto ei mirò d' estranei vuoto
E dal guardo degl' ìnvidi remoto.

[2] Sua porta, al passo di stranieri chiusa,
Fiaccata ha pur degl' intimi la speme ;
Scolte o sergenti a paventar non usa,
Solo il damo e la bella accoglie insieme :
La guancia egli ha di vezzi circonfusa,
Canto d' amor in petto a lei già freme ;
Libero a tutte voglie è schiuso il campo,
Nell' alma è già d' ardenti brame il vampo.

[3] Ebbra nel cor, negli occhi, a lui daccanto,
Ne la man del suo ben la mano pose ;
Fin del suo trono appiè lo trasse, e intanto
Parole susurravagli amorose.
Indi a giacer gettossi e, gli occhi in pianto,
A quell' agil cipresso : « Oh tu che rose
Hai nel volto, sclamò, guardami fiso,
Con mite sguardo mi rimira in viso ! »

[4] « Al par di messe che si brucia al sole,
Per te, fulgido sol, mi struggo ed ardo:
Fin a quando il tuo cor straziar mi vuole?
Perchè pietoso a me neghi uno sguardo? »
Così l' ansie doppiando ella si duole,
Così svela il suo ardor; ma freddo e tardo,
Per tema di rovina, ei non rimove
Il capo allor, nè volge gli occhi altrove....

[5] Pur, sul tappeto un guardo sol gettato,
Ei dipinto colà vede se stesso
Fra cuscini di seta e di broccato
Stretto a la bella in un tenace amplesso.
Ratto il guardo rivolge in altro lato;
Ma, come altrove a guardar si fu messo,
Ecco, fin ne le porte e in su le mura,
Stretta a Zulèicha ognor la sua figura!

[6] Drizza al Signor del cielo i rai, ma questa
Costante effigie, nella volta, ei mira;
A volgersi a la donna allor s' appresta,
E vivo un guardo vêr Zulèicha gira:
A tal guardo, la speme in lei si desta
Che la scaldi quel sol; geme e sospira
Zulèicha in pianto ed in angoscia immersa,
Mentre sangue dal cor, da gli occhi versa:

[7] « T' arrendi, ingrato, ai desiderii miei,
Con me ti stringi, all' ardor mio ristoro;
Gran sete io m' ho, l' acqua vital tu sei,
Io morta sono e da te vita imploro;
Corpo senz' alma, te lontan, sarei,
Sitibondo senz' acqua, o mio tesoro:
Da te piagata palpitai lunghi anni,
Nè cibo o sonno ebb' io fra i lunghi affanni! »

[8] « Più non lasciarmi al duol che mi possiede,
Più nè cibo, nè sonno a me sia tolto !
Del tuo Signor per la verace fede,
Pel Sire d' ogni sir, prestami ascolto ;
Pel fascino d' amor ch' egli ti diede,
Per la vaghezza ch' ei ti pose in volto,
Per lo splendor che la tua fronte aduna
A cui si prostra il volto della luna » ;

[9] « Per l' arco del tuo ciglio, per l' andare
De l' agil tuo cipresso, per quei belli
Occhi cui mira ognun come ad altare,
De le tue chiome pei ricciuti anelli,
Per quel narciso tuo che un mago pare,
Per l' agil corpo che di stoffe abbelli,
Per l' arcan ch' è la bocca tua gentile,
Per la tua vita, come un crin, sottile » ;

[10] « Pe' nèi, qual muschio, neri ed olezzanti,
Del tuo bocciuol pel tenero sorriso,
De' bramosi occhi miei pe' caldi pianti,
Pe' lai, poi che da me fosti diviso
Ed io da un monte oppressa ; almen pei tanti
Strazi, ti priego, ond' è il mio cor conquiso,
Pei dritti ch' ha il tuo amor su me tuttora,
Per la cura ch' egli ha s' io viva o mora ! »

[11] « Pietà di me, se il cor tu m' hai strappato !
Or l' arduo groppo sciogliere sia concesso !
Non sai che tutto un vivere è passato
Da che il tuo volto porto in core impresso,
Dal dì che di raccogliere ho bramato,
Fiori nel tuo giardino ? Or sii tu stesso
Balsamo al cor ferito, e dà fulgore
Col tuo olezzo al giardin di questo core ».

[12] « Sì, troppo fiacca io son ! Come aver calma
Se ancor non sono a te congiunta ? Appresta
Con la mensa d' amor conforto all' alma ;
Io porrò latte, la mia parte è questa,
Tu dattili porrai, florida palma :
Qual dubbio a por la mensa ancor t' arresta ?
Dattili ne dàn lena e latte puro,
Fa dal languir di fame il cor sicuro ! » —

[13] — « O tu, figlia di Pèri, a cui daccanto
Ogni altra fata, ogni beltà s' oblia,
Me più non incitar, non batter tanto
Sul fragil vetro d' innocenza mia ;
Il lembo a me non macular del manto
Col fango impuro d' una colpa ria,
Ah no, col foco d' un ardente affetto,
Figlia di Pèri, non bruciarmi il petto ».

[14] « Cedi, per Quei che non ha egual, ma appare
In ogn' intimo senso o esterno velo :
De la sua luce è un raggio il sol, del mare
Di sua potenza lieve bolla è il cielo ;
Per quelle de' miei padri anime chiare,
Da cui serbar la mia purezza anelo ;
Da lor mia stirpe immacolata dura,
La mia stella è per lor fulgida e pura ».

[15] « Se, a rispettarmi, l' alma oggi t' invita
E me a salvar d' angustia tal, prometto
Ch' ogni tua voglia sùbito compìta,
T' appagherò, sien mille, ogni diletto :
Il mio rubino a te donerà vita,
Pace otterrai dal mio leggiadro aspetto ;
Non affrettare il ben ch' io t' ho promesso,
Chè più lieto del presto il tardi è spesso ! »

[16] « Se buona preda al fin sia stretta in rete,
Meglio è ch' a un tratto una cattiva preda! »
Zulèicha allor: « Da chi sì viva ha sete,
Giusto non è che tu pazienza chieda;
Giusto non è che, sol diman, far liete
Le mie voglie di ber tu al fin conceda:
Oggi, sul labbro io l' alma ho per l' ardore,
Come aspettar può fino a notte amore? »

[17] « E come di soffrire avrò mai lena
Che quest' opra indugiar debb' anco un' ora?
In tal ventura che a noi sorte mena,
Non so qual cosa non consenta ancora
Che un sol istante, che un istante appena
Con me tu lieto viva? » E l' altro allora:
« Due cose vietan ciò cui l' alma aspira:
Il castigo di Dio, del prence l' ira ».

[18] « Se indizio il prence avrà del mal nefando,
Cento avrò da lui pene e spregi infesti;
E, come ben sai tu, snudato il brando,
Ei de la vita mi trarrà le vesti.
Oh vergogna in quel giorno memorando
Della risorta! Oh pena ai disonesti!
Scrivon la pena gli angeli al delitto,
Ed in capo del libro io sarò scritto ».

[19] E a lui Zulèicha: « Non ti dar pensiere
Di quel nimico; allor che a me vicino
Ei sederà in un giorno di piacere,
Colmo darògli nappo tal di vino
Ch' ei verrà con sua vita a lotte fiere,
Nè dal letargo sarà desto insino
Al dì final: e poi, quel tuo Signore
Non dici ch' ha pietà del peccatore?

[20] « Cent' arche io m' ho di ricche gemme e d' oro,
In quest' ermo palagio ascoste sono:
Riscatto è al fallo tuo questo tesoro,
Onde valga a impetrar da Dio perdóno ». —
— « Non godo, come alcun, se a mio disdoro
Sovr' altri — ei disse — il mio danno abbandono
E men sul prence che te fece, o bella
Per suo regal favor, mia fida ancella ».

[21] « Chi può i dritti comprar del mio Signore?
Com' ei potria piegarsi a vil mercede?
Ov' è che accolga, in perdonar, valore
Chi vita a noi senza compenso diede? » —
— « Sovran felice, di beltà il fulgore
Confermi sempre in te corona e sede!
Del duol bersaglio ai dardi il cor mi festi,
E ancor t' affanni a raddoppiar pretesti? »

[22] « È tranello il pretesto, è ambigua via,
Nè via che tien chi sensi ha retti: oh mai
Bieco sentier da me calcato sia!
Me lusinghe ascoltar più non vedrai;
Non reggo più, dammi la pace mia;
Se puoi, se no, far paga or mi dovrai:
Con dire e dir finisce il dì; ma quando
Compirai le mie voglie? io ti domando ».

[23] « Frena la lingua omai dal lungo gioco,
Su via — Chi tarda mal arriva! — Ed io
L' arida canna son cui brucia il foco,
E tu prendi piacer del foco mio:
Brucio, e dal fumo qual conforto invoco,
Se l' occhio tuo non piange a duol sì rio?
Poichè tal fumo più soffrir non posso,
Acqua versa un istante al foco addosso! »

[24] Nè Zulèicha tal dir compìto avea
Che Jusùf agli scampi era già pronto;
Ed ella: « O tu da la favella ebrea
In furar tempo con bei detti conto,
Sulle mie brame non lanciar sì rea
La man del niego, o ch' io la morte affronto;
E, mentre parli, a me t' abbraccia, o ch' io
Reciderò col ferro il collo mio ».

[25] « Se il collo a me non cingi, qual monile
Al collo intorno il sangue mio ti resti!
Qual giglio, in seno mi trarrò lo stile,
E, qual rosa, di sangue avrò le vesti;
Il marchio imprimerò di morte vile
Sul corpo mio, scampando a' tuoi pretesti:
Se me uccisa al tuo piede il prence mira,
Sciorrà ver te le redini dell' ira ».

[26] « Sotto il vel de la terra, a te serrato
Sarà dopo la morte il core amante..... »
Sì disse e, da un cuscin l' acciar strappato
— Come foglia di salcio luccicante —,
Quel cor dal foco del dolor bruciato
Tal offre stilla a la sua strozza ansante:
Balza in piedi Jusùf a quella vista,
Qual aurea armilla il braccio a lei conquista.

[27] « L' impeto, o donna, a raffrenar t' avvezza,
E cessa di calcar sì bieca via:
Avrai mie guance, come è tua vaghezza,
Con te m' avrai, come il tuo cor desia. »
Luna, ch' è all' apogèo d' ogni bellezza,
Ella, al pensier di tanta cortesia,
Ad esser paga alfin volge la speme
E ad aver pace col suo bene insieme.

28 Dal pugno ardito getta il ferro, e sana
Idea propon di pace : empir si cura
A lui di miel la bocca, a lui collana
Or fa d' un braccio, ed or gli fa cintura ;
De le perle di lui per voglia insana
Ella conchiglia fa la sua figura,
L' alma ai dardi bersaglio : ma per quella
Non trae lancia, o conchiglia ei dissuggella.

29 Forato avrìa la perla col diamante,
Ma castità sull' amorosa lue
Impera : è quella in dimandar fiammante,
Quei la rattien con le preghiere sue ;
Sulle vesti egli ha già la man tremante,
Ma un nodo scioglie e ne rilega due ;
Finchè in fondo a la stanza il guardo ei gira,
Ed un' ampia cortina, ecco, rimira.

30 « Che è mai, svelarmi un tal mister t' imploro,
Quella cortina ? Chi v' ha dietro ascoso ? »
E l' altra : « Quei che a mo' dei servi adoro
E di cui serva son, quivi ha riposo :
Idol, cui gemma è l' occhio, il corpo ha d' oro,
E nell' interno suo muschio odoroso ;
A' suoi piedi tuttor prostrata io fui,
Obbediente ebbi il capo innanzi a lui ».

31 « Là, fra quei drappi ho l' idolo nascosto
Perchè lo sguardo sovra me non giri ;
Che gli atti empi non veda ei di quel posto,
Nè, come or tu mi guardi, ei mi rimiri..... » —
— « Dunque, e' grida, ha mia Fè sì picciol costo,
Quando a sì gran mercè tu invece aspiri ?
Vergogna hai tu di sculti e morti divi,
Temi di questi che mai non fûr vivi ? »

[32] « Ed io non temerò del gran Veggente?
Di Quei ch' eterno dura? »— Ei disse, e presto
Si levò da quell' opra, e dal ridente
Loco d' incanto balzò via già desto:
Alle braccia di lei sfuggì repente,
Libero al fin da quell' amplesso incesto;
E come ratto il piè correa, s' apria,
Da ogni porta, di scampo a lui la via.

[33] Vola or barra a una porta, or chiavistello:
Diresti che il suo dito a un cenno faccia
Vana ogni possa; e l' altra è indietro a quello,
Fin nell' ultima stanza il segue e il caccia:
Gli è presso, il lembo afferragli, e un brandello
Di tunica sul tergo al fin gli straccia;
E, sfuggendo a colei vinta dal duolo,
Ei par dal rotto calice un bocciuolo.

[34] Zulèicha a tanto duol strappò sue vesti,
Pari ad ombra gettò se stessa al suolo;
Strida levò dal cor piagato, e mesti
Gemiti sollevò per sì gran duolo,
Dicendo: « Ahimè, quai fati a me funesti!
Quel leggiadro ogni ben m' ha tolto ei solo!
Di mia rete qual preda uscir fec' io!
Lassa! Qual latte uscì dal labbro mio! »

[35]—« In via si mise un ragnatelo, un giorno,
A far sua caccia di provviste, quando
Un falco vide che, dei ceppi a scorno,
Da la mano dei prenci iva scampando;
Chiùselo il ragno co' suoi fili intorno,
L' ali dal volo a quei legar tentando;
Così, gran tempo il combattè: la bava
In tal opra per lui tutta sprecava »;

36 « Ma allor che il falco volse in altro lato,
Vide il ragno sua tela a brano a brano ! —
Io son quel ragno vile e affaticato,
Caduta sì, dal mio desir, lontano !
Come i suoi fili è questo cor spezzato ;
Sfuggì l' augèl di speme al core insano !
Fûr le mie fila ad ogni frutto vane,
Solo uno strappo in pugno or mi rimane ! »

—

PENE DI ZULEICHA

—

1 Non corrisposto in amorose pene,
Altro diletto o duolo un cor non prova;
Non altro affanno il lembo gli rattiene,
Nessuna gioia intorno a sè ritrova.
Se un mar d' ambascia la terra diviene,
Che di duol, pari a monti, i flutti mova,
Il lembo a lui quell' umidor non bagna,
Nè dal duol che l' ha vinto ei si scompagna.

2 Zulèicha, augel da la canzona mesta,
Stretto il mondo qual gabbia avea d' intorno:
Pria che sorte volgesse a lei funesta,
Fu qual roseto la sua stanza, un giorno;
Come virgulto all' ombra di foresta,
All' ombra sua la tenne il prence; adorno
Zulèicha il core avea di gaudio e pace,
Rubiconda la guancia al par di face.

3 Nè il penar per Jusùf a lei dal core
Nè il novellar dal labbro si partiva;
Or che speme non ha del suo Signore,
D' ogni dono di sorte ell' è già priva:
Consorte è a lei l' imagin del suo amore,
Compagna al cor quella sembianza viva;
Solitaria — pensando al suo diletto,
Ne la mestizia sol trova ricetto.

[4] Non mangia o dorme da che a lui fu tolta,
Versa dagli occhi sanguinoso pianto:
« Dove sei? Dove? — sclama a lui rivolta —
Dimmi, perchè infedel con me sei tanto?
Beati dì! Felice ero una volta
Che un sol muro al mio ben stringeami accanto;
Mai vietati gli sguardi ma in lui fissi,
Di sua beltade beandomi vissi ».

[5] « Poi che un tal ben la sorte mi rapiva,
Ed ei prigion fu senza colpa alcuna,
Del carcere il sentier presi furtiva,
Di notte, a vagheggiar quella mia luna.
Io la ruggin dal core, al dì, bandiva
Di sua prigion presso a la torre bruna;
Ed or mi trovo a tanto gaudio estrana,
Col corpo fiacco e con la mente insana ».
. . . .

[6] Ecco il suo male; e tal di pianti cura
Ella — da lui divisa — a lungo fece:
L' onta del tempo gioventù le oscura,
Latteo diviene il crin, ch' era qual pece.
Fuggì la notte e venne l' alba pura,
Del muschio prese canfora la vece;
Cacciati i corvi da fatali arcieri,
Seguìr gufi bianchicci a' corvi neri.

[7] Sì il pianto stempra il ner dal suo narciso,
Ch' orbo è l' occhio, e par scialbo gelsomino;
Sotto il ciel traditor, nel suo bel viso
Brillava, a' lieti dì, l' occhio corvino!
Or disperando, dal lutto conquiso,
Perchè prese, da ner, colore albino?
Forse dall' Industàn tolse partito,
Poi ch' è a lutto lo Indù biancovestito.

[8] Era, qual rosa, florida e vermiglia
La sua guancia, e da rughe ora è solcata;
A dispetto, sul volto e su le ciglia
Le cadder grinze, al par d' una celata.
Acqua limpida mai non si scompiglia
Se pria per vento non divien turbata;
Ma, in calma ed in marea, l' acqua serena
Della sua guancia ognor di rughe è piena.

[9] Snello cipresso è da l' Amor curvato,
Che al passo il capo, qual ceppo, le appaia;
Qual fuori porta chiavistel fissato,
Amor la escluse da sua mensa gaia;
Pel mondo, ch' è di sangue uman bagnato,
Or che il lume da' rai le si dispaia,
Col capo inchino a camminar s' aita,
E par che cerchi sua beltà smarrita.

[10] Lune e soli reietta ella compiva:
Nè al piede armille, nè sul capo ha serto;
Di nobil raso la sua spalla è priva;
Da sue gemme l' orecchio è omai deserto,
E il collo dal monil che lo guarniva;
Non ha più il viso d' aureo vel coperto,
Stende su nuda terra il lato frale,
Pietre le smorte gote han per guanciale.
. . . .

[11] Oh la meschina fuor di sua ragione!
Fiacca dal duol che in lei versò fortuna!
De' freni del voler più non dispone,
Al suol piombata e d' ogni ben digiuna;
Nè raggiunse d' amor l' imbandigione;
Suon di gioia non ha cadenza alcuna
Per lei, nè del suo ben l' avviva odore,
Nè da messo di lui toglie vigore.

[12] Pur, nuove chiede al vento, ad ogni augello;
Un vïandante in negra polve è involto?
Vien dal suo bene? bacia il piede a quello:
È del suolo di lui? gli lava il volto.
Passa a cavallo quel sultan suo bello?
Reggerle non può il guardo a lui rivolto;
Ebbra, dietro la polve s' abbandona
Mentre ancor de la scorta il grido suona......

—

IL CAVALLO DI JUSÙF

—

[1] Poi che, deserta in core, ella s' affanna,
Su la via del suo ben, da canne intesta
Si fa da canne cinta una capanna;
Geme ogni canna qual siringa mesta,
Ed un lungo sospir manda ogni canna
Quando pur ella a piangere s' appresta:
Poi che, lungi da lui, fiamma l' accende,
Il suo foco a le canne ancor s' apprende......

[2] Ne le stalle, Jusùf avea divino
D' arcana razza un corridor; mai stanco
Ei fu in suo corso, pari al ciel turchino;
Chiazze nere qual notte avea sul bianco;
Segno di buio e luce in lui vicino
Era come la notte al giorno a fianco:
Par che del ciel la Spiga per sua coda,
Per l' unghia sua la luna in ciel si roda.

[3] Lunato all' unghie un ferro d' or s' unìa
Con chiodi che di stelle avean fulgori;
Quand' ei con l' unghia la selce ferìa,
Da quelle stelle, bòlidi uscian fuori.
Quando un ferro in trottar gli vola via,
Qual luna in ciel s' arresta e dà bagliori:
Al corso ognor le fiere ha superato
Come freccia volando ad esse allato.

4 Sia da oriente a occaso un campo solo,
A trapassarlo, come un lampo, ei vale;
Se polve innalza quando passa a volo,
Turbo il vento Sarsàr non leva eguale;
La via divora, e di sudore al suolo
Stilla cader non fa quell' animale;
Ma pacato nell' impeto sfavilla,
Qual torrente cresciuto a stilla a stilla!

5 Incedea, qual tesor, di gemme carco
Nè del serpe di sferza avea paura;
Quando in sua stalla giacea prono, incarco
Del cielo era servirlo; era sua cura
Portare a lui di fien dono non parco;
Nel tinel de la luna, l' acqua pura
Attinta al sol; paglia la lattea via,
E la Spiga del ciel biada gli offrìa.

6 Chiomate stelle, ciascun mese ed anno,
Son per la biada sua tersi crivelli;
Quei che laudi cantando in Sidra stanno
Ne scelgon le pietruzze empirei augelli;
Le staffe albor di nova luna dànno,
Ed han gli arcioni imagin di Gemelli:
Se pon Jusùf in quelle staffe il piede,
Qual nova luna infra i Gemelli siede.

7 Sotto la coscia di Jusùf, ardito
Ei nitrisce e si lancia in ogni lato;
Torna vano, a chi ascolti quel nitrito,
Suon di timballo ond' è il partir segnato;
Tutti al sir vanno in frotta a quell' invito,
Come a luna satelliti dallato;
E fin Zulèicha, se il nitrito ascolta,
Corre dal suo canniccio a quella volta.

[8] Siede con ansia al margin del cammino,
Al passaggio di lui, col cor fremente;
Giuoco di lei si prende ogni bambino
Quando Jusùf è dal corteggio assente:
« Jusùf — ognun le grida — è a te vicino!
Il sol, per lui, la luna invidia sente ».
« No, birichini — ella risponde — è inganno;
Indizio del mio ben costor non dànno ».

[9] « Rovente ferro è al cor quel vostro riso,
Chè olezzo a me di lui non giunge adesso;
Solo al passaggio il mio sovran ravviso,
Chè il mondo impregna del suo muschio istesso;
In ogni parte ove il mio bene è assiso,
Fin nell' alma l' effluvio ei lascia impresso ».
Avvien talor che col corteggio ei mova,
Onde ognun reverenza in cor ne prova,

[10] Gridano allor: « Jusùf or non si vede,
Qui l' orma del suo piè scorger non puoi ».
Ed ella: « È vano; a inganni il cor non cede,
Suoi passi indarno mi celate or voi:
L' idol che il regno d' ogni cor possiede
Come tener può ascosi i passi suoi?
Nè il suo respir solo il giardin del core
Ma fa tornar tutta la terra in fiore ».

[11] Quando tendea l' orecchio delirante
Degli araldi al vociò: « Largo, lontano! »,
« Gran tempo è che da lui son io distante
— Ella gemea — che soffro lungi, invano!
Nè più di tanto io soffro, e d' ora innante
Dal soffrir consüeto io m' allontano;
Finchè lungi sarò dall' alma mia
Meglio è che fuori de' miei sensi io sia ».

12 Così parlando e d' ogni senno priva
Ella se stessa oblia : nè in quel momento
D' estasi il nappo da la man le usciva ;
Fuor di sè, nel canniccio, allor che il lento
Sospir de l' alma al labbro le sfuggiva,
D' ogni canna levavasi un lamento ;
È tal la sua fatica ; e, fuor di questa,
Altr' opra alla meschina omai non resta.

—

LA GIOVINEZZA RIDONATA

—

[1] Per amata qual v' ha cosa più lieta
Ch' esser del proprio ben gradita amica ?
Penetrar ne la stanza sua segreta,
Nè al petto averne offesa ? Istoria antica
A lui narrar ? Innanzi a lui la pièta
Dell' anima svelar ? Ma ormai si dica
Quel che avvenne a Jusùf, or che, lo stuolo
De' suoi lasciato, era in sua stanza, solo.

[2] Un ciambellano : « Oh tu di cor divino
— Gli disse — unico al mondo e rinomato,
Là, quella vecchia è fuor, che in tuo cammino
Prese la briglia al tuo caval vaiato.
Guidala, a me dicesti, e fa che insino
Al mio palagio venir le sia dato ».
E quei : « Sue brame a sodisfar t' esorto,
E, se povera ell' è, s' abbia conforto ».

[3] Ma l' altro : « Non è in lei sì corta mente,
Ch' ella a me, più che a te, sveli ogni cosa ».
E quegli allor : « S' avanzi, e a me presente
Il vel rimova di sua brama ascosa ».
Come polve che danza al sol, ridente,
Ilare in cor ell' entra, al par di rosa
Vispa diviene, qual bocciuolo i muti
Labbri a lui schiude e dice : « Iddio t' aiuti ! »

4 Vuol ei, stupito a quel soverchio riso,
Che di lei nome e indizio gli sia detto:
« Io son colei che, visto il tuo bel viso,
Te fra tutti nel mondo ho sempre eletto;
Profuso ho per te gemme, e il cor conquiso
E l' alma pegno fei per te d' affetto.
Per te mia giovinezza al vento diedi,
E in tal vecchiezza caddi in cui mi vedi.

5 Ora che sulle braccia un regno hai preso,
Senza pietà m' hai tu dimenticato ».
Quando, a ciò, chi foss' ella ebb' ei compreso,
Segreto pianto per pietà versato,
Disse: « O Zulèicha, chi così t' ha offeso,
Che giunto a tal malor vedo il tuo stato? »
Ma quei « Zulèicha » non ha detto ancora,
Che l' altra cade e di se stessa è fuora.

6 In cor del gaudio le fervea l' ebbrezza,
A quell' accento in estasi rapita;
Ma poi che in sè ritorna, a dar contezza
D' ogni cosa Jusùf ancor l' invita:
« Dov' è la gioventù, la tua bellezza? »
« Da te lontana, m' è di man fuggita ».
« Chi i vivi rai dall' occhio t' ha rubato? »
« Privo di te, nel sangue ha naufragato ».

7 « Perchè ricurvo è il tuo gentil cipresso? »
« Curvommi il peso che a te mi rapìa ».
« E l' oro tuo, l' argento, or dove è desso?
Serto e corona ov' è, che avesti in pria? »
— « Se alcun parlò di tua beltà, lo stesso
Fu per me che ingemmar la fronte mia.
A lui, chinata, oro profusi al piede,
Le sparse gemme eran di lui mercede.

[8] D' ossequio un serto imposi alla sua testa,
Fu mio serto la polve de' suoi piedi;
Più non posseggo argento ed or; mi resta
Tesor d' affetti in core: son qual vedi ». —
--« Le tue brame a svelarmi oggi t' appresta:
Chi mai fa fede a quel che tu mi chiedi ?» —
—« Tu, da mie brame oltraggio al core avesti:
Vo' che tu solo il mio bisogno attesti.

[9] Se or tu, con giuro, d' attestarlo assenti,
Sciorrò il nodo alla lingua; e se mel vieti,
Convien che il labbro io leghi a' miei comenti;
Che di nuovo al mio cruccio e al duol m'accheti ».—
--« Per quel fonte di grazie e di portenti,
Che primo eresse l' arca dei profeti,
Per cui dal foco il tulipano uscìo,
Cui manto d' amistà venne da Dio,

[10] Giuro che in quello ch' oggi a me tu chieda
Paga, s' è in mio poter, tosto sarai ». —
—« Pria la beltà, la gioventù mi rieda
In quel modo che tu vedesti e sai.
Poi bramo un occhio onde il tuo volto io veda;
Che un fior da le tue guance io colga ormai! »
Schiuder le labbra alla preghiera ei fece,
Onda scorrer ne fe' di pura prece.

[11] Dà alla spenta beltà lume più bello,
Nel volto imprime a lei novo fulgore;
D' acqua irriga l' asciutto suo ruscello
Onde verdeggia quel roseto in fiore;
Fa, da canfora, uscir muschio novello,
E, dall' albor, di notte un tenebrore;
Sul bianco riccio, nero muschio adduce,
E nel narciso fa tornar la luce.

[12] Da curva, or dritta qual cipresso incede,
Dal crudo argento le rughe escon fuora;
Alla vecchiezza gioventù succede,
Pria quarant' anni, e n' ha diciotto ell' ora;
Sua beltà nuove forme or prender vede,
Del tempo andato andar più innanzi ancora:
Ed egli ancor le si rivolse: « O bella,
Se altra cosa tu brami, orsù, favella ».

[13] Ed essa: « Altra non è la brama mia
Che assidermi, in tua cella, a te vicino;
Che quivi, il giorno, a contemplarti io stia;
A notte, abbia al tuo piede il volto chino:
Del tuo cipresso posarmi all' ombrìa,
Dal riso coglier miel del tuo rubino,
Balsamo porre sul mio cor ferito,
Quel che ognora bramai veder compìto ».

[14] Allor che l' altro tai preghiere intese,
Silente il capo reclinò; ma, fisse
Nell' Eterno le luci, assorto attese;
Nè ' no , rispose a lei, nè ' sì , le disse;
Molto pensò, ma niun partito ei prese;
Ecco, di Gabrïel parve s' udisse
Il batter d' ali; e sì parlò quel pio:
« O nobil sir, t' invia salute Iddio! »

[15] « Di Zulèicha in udir l' ansie, il desire,
— Di preci e duol coi flutti ella incitando
Di nostra pièta il mar —, suo cor ferire
Di strazio or più non volle il nostro brando!
Dal ciel stringemmo per te un nodo: unire
Ti devi a lei; l' impaccio or vada in bando!
Doni dal fonte di mie grazie avrai,
Gemme uscir da tal nodo un dì vedrai! ».

NOTE

—

PRELUDIO. Pag. 51.

Stanza 1, v. 3: *bághem*, il mio giardino, cioè - qui - ‘ il mio cuore ’.
— id., v. 6 : cioè, ‘ nel mondo ’.
St. 2, v. 1: v’è, nel testo, un giuoco di parola sul *taqvím*, che vuol dire ‘ forza ’ e ‘ calendario ’.
— id., v. 6 : letteral. : ‘ odoroso fa del muschio mio il *qâf* sino al *qâf* ’, cioè, tutta la terra da un suo confine all’ altro.
— id., v. 7: ‘ il calamo ’ ‘ la penna da scrivere ’.
St. 3 : vedi quello che, per questo passo, è dichiarato nella introduzione a pag. 20.
Il preludio è di 13 distici (26 versi = v. 24: 3 ottave).

LA BELLEZZA. Pag. 53.

St. 2, v. 4: ‘ collirio ’, nel testo *surmeh*, con cui le donne orientali sogliono, per abbellirsi, colorire gli occhi.
— id., v. 6 ; st. 6, v. 2 ; st. 6, v. 4: Sono noti gli amori dell’ usignuolo e della rosa , che hanno , come dice la delicata favola di Sʿadi, per loro mezzano il venticello del mattino; ed è anche noto l’amore della farfalla per la fiamma, motivo assai sfruttato dai poeti mistici e che ha trovato una così squisita espressione nella novelletta di Sʿadi : Il cero e la farfalla (*scebî jád-(y)dârem kih c'escmem nechúft* ecc.).
St. 6, v. 1 e 8: Leìla è il nome della donna amata da *Megnún* , cioè, il folle, che è una specie di Orlando Furioso della poesia persiana : la storia di Megnûn e Leìla è stata cantata, oltre che da parecchi altri, dal grande Nizàmî e da Giàmi stesso.
St. 7, v. 7 e 2: Scirìn è un’ altra notevole figura di donna innamorata; ed i suoi amori, prima con Chusrev Parvìz e poi con Ferhàd, sono stati soggetti di varii poemi (Firdusi, Nizàmì).
— id., v. 3: Jùsùf è chiamato spesso: ‘ la luna di Canaan ’, anche da Hâfìz e da altri poeti. — Il canto è di 38 distici (76 versi = v. 72: 9 ottave).

L’ AMORE. Pag. 56.

St. 2, v. 7 — vedi nota alla st. 6 del canto precedente.
— id., v. 8: *der dù ʿâlèm* ‘ nei due mondi ’ cioè ‘ in cielo e in terra ’.
St. 3, v. 7-8: vedi nota 2ª al canto ‘ La Bellezza ’.
St. 4 , v. 5 : *Èlif ba ta* , 1ª, 2ª , e 4ª lettera dell’ alfabeto persiano - ‘ *alfabeto* ’ -.

In questi e nei seguenti versi, il poeta invita ad amare, ma non a fermarsi all'amore terreno, il quale è illusione e vanità: esso ci serve soltanto per ascendere all'amore divino, che è il solo amore *vero*.

St. 5, v. 3-4: ' Se non hai prima un'idea dell'amore terreno, non puoi comprendere l'amore mistico ,.

St. 6. Dopo il v. 2 si tralascia un *beit*: ' Quando la mia nutrice vide il cordone del mio ombelico, con la spada d' Amor me lo recise , (tradotto a senso dal Griffith : ' Love stood beside me when my life was new ,).

— id., 5: Giàmi aveva allora 70 anni. — Il canto è di 34 distici (68 versi = 64 v.: 8 ottave).

LA PAROLA. Pag. 59.

St. 1, v. 1: nel testo *divân*, propriamente ' raccolta di liriche ,.

— id., v. 7: il ' calamo , , cioè, la penna di cui si servono gli orientali per scrivere. Vedi pel ' calamo , i bei versi di Rùdeghi : Nachrichten von der Königl. Gesellschaft der Wissenschaften und der G. A., Universität zu Göttingen, 1873, n. 25, pag. 773.

St. 2 e 3: si allude : all' esistenza della parola , da quando essa diviene scritta , per mezzo del calamo; al potente influsso che la parola ha sul mondo e su tutto ciò che esiste intorno al mondo medesimo; alla maniera, con cui, nata la parola — mistico fiore del roseto dell'Idea —, essa si diffonde rapidamente intorno; all'effetto, infine, che la parola produce su noi quando è pronunziata.

St. 4, v. 3: Giàmi vuol dire ch'egli è divenuto vecchio, affaticandosi sempre nell'arte inebbriante della parola: infatti, egli è uno dei più fecondi scrittori persiani (vedi introd.).

St. 5, v. 1-3: vedi nota a st. 6 e 7 del canto ' La Bellezza ,.

— id. , v. 2: c' è nel testo un giuoco di parole , che è impossibile rendere in italiano tra *Scirin*, nome proprio dell' amata di Chosrù, e *scirîn*, *dolce*.

— id., v. 4: si sa che l'alimento preferito dei pappagalli è lo zucchero ; e, qui, il poeta vuol dire che egli canterà dolce argomento.

— id., v. 7: ' Noi narreremo a voi la più bella fra le storie , Corano - Sûra XII.

St. 6, v. 6: i persiani distinguono una prima luce mattinale (che precede l'aurora propriamente detta) e che è quindi come una prima e falsa alba ; e l' aurora (quella che precede immediatamente il sorgere del sole) , che è come una seconda alba , ed è la vera : non bisogna dunque affidarsi alla prima , ma alla seconda. — Il canto è di 41 distici (82 versi = 80 v.: 10 ottave).

LA PRIMA VISIONE. Pag. 62.

St. 1 :

> . . . pecudes, pictaeque volucres
> Quaeque lacus late liquidos, quaeque aspera dumis
> Rura tenent, somno positae sub nocte silenti,
> Lenibant curas, et corda oblita laborum.
>
> Virg. Eneide, L. IV.

— Id., v. 3: letteralm. : ' tutti gli eventi avevano ritratto il piede sotto il lembo della loro veste ,.

St. 2, v. 3 e seg.: il cane addormentato, attorcendosi la coda intorno al collo, fa di questa come un collare che gli soffoca la voce nella gola; e così l' uccello, che nasconde la testa sotto l' ala, non può far sentire le sue melodie, perchè pare che l'ala stessa, come una spada, abbia recisa quella melodica canna.

St. 3, v. 7: anche il muezzin — che cinque volte al giorno dall' alto del minareto invita i musulmani alla preghiera — in quest'ora, non fa sentire il suo grido (*allahu akbar, allahu akbar* Dio è grande, Dio è grande ecc.).

— Id., v. 8: ‘ faceva arrotolare ai dormienti le stuoie, su cui essi riposavano ’.

St. 4, v. 2: spesso, nella poesia persiana, si trova l' occhio paragonato al narciso, le chiome ai giacinti, le guance e le membra a foglie di rosa.

St. 5, v. 2: qui il Rosenzweig traduce: ‘ Was sag'ich Jüngling? nein, ein hehrer Geist ’; e il Griffith:

‘ And she saw before her a fair youth stand ,

Nay, 'twas a being from spirit-land ’: nella nostra versione, invece, si è voluto dare alla parola *ǵâni* del testo il significato che essa ha, molte altre volte, in persiano di vezzeggiativo per dire: ‘ anima mia ’; quindi il *misráh* andrebbe interpretato: ‘ che dico? non un giovane, anzi un' [altra] anima [sua] ’: e si è voluto con la parola ‘ gioia ’, usata nella versione poetica, riprodurre, in qualche maniera, l' allitterazione che c' è nel testo tra *ǵevâni* (un giovine) e *ǵâni* (un'anima).

— id., v. 3: le *Hurì* sono le bellissime ninfe del paradiso; e le *Pèri*, spesso ricordate in sèguito, sono fate, talora maligne, che, secondo la credenza popolare, si mostravano agli uomini e, appena scorte da essi, si dileguavano (v. stanza 9, v. 3).

St. 6, v. 6: è un noto paragone tra l'arco delle ciglia di un bel volto e la nicchia ad arco, in cui si serba nella moschea il Corano, ed a cui si volgono nella preghiera tutti gli sguardi dei fedeli.

St.ᵉ 7 e 8: in questo tratto — difficilissimo a rendersi in altra lingua e che non è dato dal Griffith nella sua versione — si è solo tralasciato qua e là qualche *misráh*, troppo scabroso pel nostro gusto.

St. 10, v. 6: nel testo *Sipend* (ruta), pianta, che si soleva bruciare contro i mali influssi.

St. 11: si noti l'improvviso passaggio al senso mistico. — Il canto è di 48 distici (96 versi = 96 v.: 12 ottave).

ANSIE D' AMORE. Pag. 66.

St. 3, v. 3: è ripetuto spesso, nel poema, il paragone di Jùsùf col cipresso: imagine comune nei poeti persiani, quando si voglia indicare una bella ed agile persona.

St. 9: alcune di queste espressioni, rivolte qui al fantasma, sono in sèguito ripetute da Zulèichà al suo Jùsùf, quand'egli le sta daccanto, in realtà. — Questo canto, in cui Zulèichà prova le prime ansie d'amore, è uno dei più semplici nel poema di Giàmi: esso è di 45 distici (90 versi = v. 88: 11 ottave).

BÀZIGHA. Pag. 70.

St. 1: è la solita strofa d' introduzione, come quella dei nostri poemi romanzeschi.

St. 2, v. 2: sono i discendenti del celebre 'Ad, re dell'Arabia Felice [vedi 69ª Sùra del Corano].

St. 2 e 3: è caratteristica questa insistenza di Giàmi nell'appaiare la dolcezza del labbro di questa leggiadra fanciulla con quella dello zucchero.

St. 3, v. 1: abbiamo tradotto qui il persiano *nebát*, ch'è una specie di rosolio candito e serbato in bottiglia; per gustarlo, bisogna rompere il cristallo che lo contiene.

St. 5, v. 4: si noti il solito paragone del bel volto di Jùsùf con la luna. Nell' oriente musulmano, e segnatamente in Persia, il volto tondeggiante è, nell' uomo e - più ancora - nella donna, preferito, come tipo di bellezza, a quello ovale. Di qui la similitudine della luna (piena).

St. 11, v. 7 e 8: è una nota imagine della poesia persiana, ripetuta anche altrove da Giàmi: se belle guance son come rose, i nèi sono tra quelle come corvi bruni fra le rose.

St. 13 e 14: nel Corano (Sùra XXIV, v. 35) „ Dio è la luce del Cielo e della Terra „; la bellezza terrena, quindi, non è che un riflesso del fulgore divino. Chi ha mirato in un volto umano il raggio della bellezza non deve arrestarsi ad esso, che è solo un' imagine, solo un simbolo: dalla bellezza umana bisogna assorgere fino alla divina, come fa appunto qui Bàzigha, la quale, dopo le parole di Jùsùf, riconosce l'errore, che vorrebbe trascinarla all'amore per una semplice *forma*, e si volge quindi al *vero*.

St. 17, v. 2: si traduce il *misrâh*: „ merà bà ǵàn-i ǵàn hemràz kerdi „ „ me con l' anima dell' anima (cioè, Dio) confidente (immedesimata) facesti „ dando alla parola *ǵán* il predetto significato che essa ha come parola di tenerezza („ anima mia! „), quindi „ amore „, „ affetto „ ecc.

St. 21, v. 5: è una delle solite esortazioni a lasciar le molteplici illusorie forme del mondo, per volgersi all' unità, all'unica vera essenza, che si trova soltanto in Dio: anche altri canti, come è notato innanzi nello studio generale del poema, finiscono con esortazioni di tal genere. — Il canto è di 91 distici (182 versi = v. 184: 23 ottave).

LOTTA D' AMORE. Pag. 77.

Si tralascia solo un *beit*, d' introduzione al canto, con cui, secondo la maniera dei poeti persiani, si lega nella narrazione questo canto al precedente.

St. 1, v. 4: „ albergo „, nel testo *herèm* (harem), che nella sua prima accezione vuol dir „ sacro recinto „ e poi „ gineceo „

— id., v. 5-6 — Corano Sùra XII, v. 23 „ ella chiuse le porte della sua casa e gli disse: Vieni „.

St. 9 e 10: si noti la somiglianza con le insistenze di Bàzigha, la nobile principessa, che si è anch'ella invaghita di Jùsùf e vuole ottenerne l' amore.

St. 9, v. 3: ‘ altare „ è il solito *mihrâb*, specie di nicchia a volta in cui, nelle moschee, si conserva il Corano.

— id., v. 5: l' occhio.

— id., v. 7: la bocca, più è piccola, più è pregiata: quindi, se essa è così piccina che a stento si vede, finisce per essere un segreto, un mistero.

St. 13 e seg.: si noti, anche qui, la somiglianza della risposta di Jùsùf a Zulèichà con quella già data da lui stesso a Bàzigha.

St. 18, v. 7: vedi le Sùre del Corano 10ª e 82ª, nella quale ultima, specialmente, si accenna alle ricompense che spettano ai giusti ed alle pene che toccano ai malvagi.

St. 20, v. 8: Corano, Sùra XII, v. 21.

St. 26, v. 6: la punta del pugnale, luccicante come una stilla d' acqua, è il solo refrigerio che ella, arsa dal fuoco dell' amore, possa arrecare alla sua strozza assetata.

St. 28 e 29: si è cercato di presentar con la maggior fedeltà il testo, che è, qui, dal Rosenzweig tradotto a senso e dal Griffith in gran parte tralasciato. Qui, il poeta vuol certo alludere alla tradizione che si fonda sulla Sùra XII, v. 53, in cui Jùsùf dice: « Io non mi posso dichiarar del tutto puro; poichè ogni anima è tratta verso il male ecc. »: i commentatori, infatti, traendo occasione da questo e dal v. 24 (‘ egli era sul punto di peccare, ma un' evidente dimostrazione del suo Dio lo trattenne „), notano come, pur con l' apparizione dell' Angelo Gabriele, Jùsùf avrebbe ceduto alle voglie di Zulèichà, se l' ombra del padre suo, Giacobbe, non l'avesse fatto ad un tratto desistere dal colpevole desiderio.

St. 31, v. 5 e 6: qui, nel testo, ad indicare il rapporto espresso da Jùsùf, sono le due parole *dinâr* (che contiene dieci dracme) e *dânk* (che è la sesta parte di una dracma); e cioè: « tu ti dài tanto pensiero per rispetto alla tua credenza religiosa, ed io commetto così leggermente, senz'alcuna preoccupazione, la mia colpa? »

St. 32, v. 5 e 6: propriamente nel testo: « Allontanò l'*elif* dai due rami del *Lam* », perchè la lettera *elif*, quando segue la lettera *lam*, si caccia in questa, formando così una sola lettera. Per l' emistichio seguente, il Rosenzweig stesso dice in una nota (pag. 217): ‘ Der Anstand verboth die wörtliche Uebersetzung des folgenden Verses „.

St. 33, v. 5 e 6: Corano, Sùra XII, v. 25. — Il canto è di 140 distici (280 versi = v. 288: 36 ottave).

PENE DI ZULEICHA. Pag. 87.

St. 1: si noti la solita maniera di cominciare il canto coi versi di carattere gnomico.

St. 5: dopo questa stanza, si tralasciano alcuni distici, nei quali il poeta insiste ancora per mostrare il dolore di Zulèichà, tanto più vivo al confronto di ogni felicità perduta.

St. 6: curiose imagini, per dire che i capelli di Zulèichà diventano bianchi.

St. 7, v. 1: il solito ‘ narciso „ per indicar ‘ l' occhio „.

St. 8, v. 7 e 8: anche altri poeti persiani rassomigliano una bella guancia ad acqua pura e serena.

St. 9: si noti il contrasto tra lo stato di miseria, di vecchiezza e di bruttezza, a cui è ridotta Zulèichà, e tutte le precedenti descrizioni del suo fasto e della sua bellezza.

St. 10: v'è, qui, una certa somiglianza con la vita che si è adattata a menar la nobile principessa Bàzigha (v. pag. 75), dopo di essersi ritratta dalle vane illusioni del mondo alla contemplazione di Dio; solo che costei, riconosciuto il suo errore, si dà a quella vita volontariamente; mentre Zulèichà, insistendo nel suo ardente desiderio, v'è invece costretta. Si tralascia, qui, un altro breve tratto, in cui il poeta, ripetendo spesso lo stesso concetto, mostra come il diletto Jùsùf sia l'unico pensiero di quella misera amante. Questo canto è di 88 distici (176 versi; ma, pei due brani tralasciati [42 distici = 84 versi; quindi 176 — 84 = 92] la versione è di 12 st. = 96 v.).

IL CAVALLO DI JUSUF. Pag. 91.

St. 1: dopo questa ottava, che è come d'introduzione al canto, si tralasciano due distici.

St. 2: è caratteristica questa descrizione, e, come ben nota il Rosenzweig, non è senza interesse, anche per descrizioni simili che si trovano in altri poemi, latini e italiani.

St. 2, v. 7: la Spiga celeste è una costellazione.

St. 3, v. 4: allude qui alle scintille prodotte dal ferro del cavallo, battendo con forza sulle selci.

St. 5, v. 1-2: dice l'adagio persiano che " ad ogni tesoro sta dappresso un serpente "; la quale credenza, del resto, è comune anche agl'indiani.

St. 6, v. 3: *Sidra* è un albero favoloso, posto alla sommità del paradiso musulmano. Si noti l'artifizio, notato anche altrove, usato qui da Giàmi per mettere in rilievo la figura di Jùsùf, paragonata, come sempre, alla luna. — Il canto è di 51 distici (102 versi = v. 96: 12 ottave, pei 4 versi non tradotti).

LA GIOVINEZZA RIDONATA. Pag. 95.

St. 1: soliti versi d'introduzione.

St. 5, v. 1: cioè, " ora che sei divenuto potente ", per la protezione del re.

St. 9, v. 5 e seg.: allude ad Abramo, chiamato sempre nel Corano " l'amico di Dio ".

St. 11, v. 5 e seg.: si confronti questa con la stanza 6 del canto " Pene di Zulèichà ", e si noti anche qui la bizzarria delle imagini, per indicare il ritorno della giovinezza.

St. 14, v. 6: Gabriele, il messaggero celeste, che appare spesso nel nostro poema.— Il canto è di 62 distici (124 versi = v. 120: 15 ottave).

INDICE

PARTE PRIMA

PARTE SECONDA